LOTTE EISNER

LA PANTALLA DIABÓLICA

PANORAMA DEL CINE CLÁSICO ALEMÁN

el cuenco de plata

extraterritorial
/ cine

La pantalla diabólica

Eisner, Lotte
La pantalla diabólica : panorama del cine clásico alemán. - 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : El cuenco de plata, 2013.
224 pgs. il. - 21x14 cm. - (Extraterritorial / cine)

Título original: *L'écran démoniaque: influence de Max Reinhardt et de l'expressionisme*
Traducción: Luis F. Coco y Edgar Stanko.

ISBN: 978-987-1772-68-1

1. Crítica Cinematográfica. I. Coco, Luis F., trad. II. Stanko, Edgar, trad. III. Título
CDD 791.430 9

© 1952, Lotte Eisner
© 2013, El cuenco de plata

El cuenco de plata SRL
Director: Edgardo Russo
Diseño y producción: Pablo Hernández
Av. Rivadavia 1559 3º A
(1033) Ciudad de Buenos Aires
www.elcuencodeplata.com.ar

Esta obra se publica al amparo del artículo 6º de la ley 11.723.
Se hace reserva.

Hecho el depósito que indica la ley 11.723.
Impreso en julio de 2013.

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro sin la autorización previa del autor y/o editor.

Lotte Eisner

La pantalla diabólica

Panoráma del cine clásico alemán

el cuenco de plata

extraterritorial
/ cine

A Giulia Veronesi y a mis amigos de Francia

"Es preciso calificar sencillamente de demoníaco ese comportamiento enigmático frente a la realidad, frente a la unidad sólida y cerrada que ofrece el mundo. El alemán es el hombre demoníaco por excelencia. Parece verdaderamente demoníaco el abismo que no puede salvarse, la nostalgia sin consuelo, la sed imposible de saciar…"

LEOPOLD ZIEGLER, *El Sacro Imperio de los alemanes,* 1925.

PREFACIO

En comparación con la historia cinematográfica de otros países, la del cine alemán comienza tarde. Cualquier juicio respecto de esa iniciación, que se remonta a 1913-14, se reduce a comprobaciones negativas. Las opacas e insignificantes imágenes animadas de Max Skladanowsky, célebre precursor del cine alemán, nada tienen en común con las películas de actualidades llenas de vida que por entonces realizaba Louis Lumiére. Nada se encuentra en la producción de Oskar Messter que permita recordar, ni siquiera de lejos, el animado impulso, tan *commedia dell'arte*, de las viejas películas cómicas de Pathé o Gaumont, ni la perfección de estilo de los *films d'art* franceses, ni la poesía fantástica de Georges Meliés. No pasan todavía de tanteos las películas de Franz Porten, el padre de la famosa Henny, que en los años 1911-12 rueda lo que podríamos llamar panoramas patrióticos animados: *La Reina Luisa* y *Días de gloria de Alemania*. Y son igualmente tanteos las realizaciones de Kurt Stark, el primer marido de Henny Porten, entre las que figura *La mujer ciega* (1911), donde campea un verismo ingenuo y sentimental. Las pantallas alemanas se ven invadidas por melodramas de Max Mack, Joe May o Rudolf Meinert y por comedias simplistas como las de Bolten-Beckers. Joe May y Rudolf Meinert filmarán a continuación películas de aventuras, pero nunca con el encanto de las de Louis Feuillade.

No llama la atención que en un país como Alemania, donde predominan las manifestaciones literarias, los escritores alcen la voz para convertir en obra de arte ese espectáculo tan mediocre que es el cine alemán y auspicien el "film de autor", o sea la película concebida por un autor de calidad. El primer autor que recibió el llamado del cine, Paul Lindau (especie de Paul Bourget alemán), no mejoró sensiblemente la producción; Max Mack realizó en 1913 *El otro*, adaptación de unas de sus obras de teatro, una sombría historia de desdoblamiento de la personalidad. Pero gracias a esos intentos de los escritores, el danés Stellan Rye pudo filmar la primera versión de *El estudiante de Praga* (1913), según un argumento de Paul Wegener y Hanns Heinz Ewers, y el mismo Weneger en carácter de autor y director, en colaboración con Henrik Gateen, el primer *Golem* (1914). A esas dos películas se debe la importancia que adquirió el guión de calidad en la producción cinematográfica alemana, y precisamente por ello los directores contribuyeron en mayor o menor medida a escribir sus propios argumentos.

La historia del cine alemán comienza en consecuencia en vísperas de la Primera Guerra Mundial, gracias a algunas obras dispersas; pero recién adquirirá todo su impulso después de la contienda. Llega entonces la gran época del film clásico alemán, breve por lo demás, ya que no se extiende más allá de 1925-26.

A pesar de algunas obras maestras que aparecieron en los años siguientes, el cine alemán no volverá a conocer un florecimiento semejante, estimulado al mismo tiempo por el teatro de Max Reinhardt y por el arte expresionista.

I

PREDISPOSICIÓN DE LOS ALEMANES AL EXPRESIONISMO

"Los alemanes son, por lo demás, gente extraña! Con su pensamiento profundo, con las ideas que están buscando constantemente e introducen en todo, vuelven la vida demasiado dura. ¡Ea! Tengan el valor de dejarse llevar por vuestras impresiones... y no piensen siempre que será vano todo lo que no sea una idea, algún pensamiento abstracto."

Goethe. ECKERMANN, *Conversaciones con Goethe,* 1827.

Época singular la de Alemania de esos años que siguen a la Primera Guerra Mundial: el espíritu germánico se repone a duras penas del derrumbe del sueño imperialista; los más intransigentes tratan de recuperarse mediante un movimiento revolucionario, pero éste es sofocado de inmediato. Esta turbia atmósfera alcanza el paroxismo con la inflación, que provoca el hundimiento de todos los valores; y la inquietud innata de los alemanes asume proporciones gigantescas. Misticismo y magia, fuerzas oscuras a las que se entregaron siempre con complacencia, florecieton ante la muerte en los campos de batalla. La hecatombe de jóvenes prematuramente segados parecía nutrir la indomable nostalgia de los sobrevivientes. Y los fantasmas que habían poblado el romanticismo alemán se reavivaban como las sombras del Hades después de beber sangre.

Aparece así desencadenada la eterna atracción hacia lo oscuro e indeterminado, hacia la reflexión especulativa y obstinadamente repetida que desemboca en la doctrina apocalíptica del estilo expresionista.

La miseria y la constante preocupación por el mañana contribuyeron a impulsar en cuerpo y alma a los artistas alemanes hacia ese estilo que, desde 1910, tendió a hacer tabla rasa con los principios básicos del arte, y cuyas exigencias radicales permitían al menos una rebelión intelectual.

Para analizar el fenómeno del expresionismo en toda su complejidad y ambigüedad conviene –por paradójico que parezca–, antes que recurrir al dominio plástico o gráfico, seguir las huellas del movimiento a través de las declaraciones literarias de la época. Debido a que para los alemanes –ese "pueblo de pensadores y poetas"– toda manifestación artística se convierte de inmediato en dogma, la ideología sistemática de su *Weltanschauung* se aferra principalmente a una interpretación didáctica del arte.

Escuchemos, por ejemplo, la apología hecha en 1919 por el gran teórico de este estilo, Kasimir Edschmid, en su obra *El expresionismo en la literatura y la poesía modernas*. Allí se advierte, más tangible que en ninguna otra parte, la piedra angular de la concepción expresionista.

El expresionismo, declara Edschmid, se alza contra el "desmenuzamiento atómico" del impresionismo que refleja los tornasolados equívocos de la naturaleza, su inquietante diversidad, sus efímeros matices, y lucha al mismo tiempo contra la calcomanía burguesa del naturalismo y la finalidad mezquina que éste persigue: fotografiar la naturaleza o la vida cotidiana. El mundo está allí; sería absurdo reproducirlo pura y simplemente como es.

Según Edschmid, "la cadena de los hechos: fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos, hambre" no existe; sólo existe la visión interior que provocan. Los hechos y objetos nada son en sí mismos; es necesario profundizar su esencia, distinguir lo que hay más allá de su forma accidental. Es la mano del artista la que "a través de ellos se apodera de lo que hay detrás" y permite que se conozca su verdadera forma, liberada de la sofocante opresión de una "falsa realidad". El artista expresionista, que no es receptivo sino verdaderamente creador, no busca un efecto momentáneo, sino la *significación* eterna de hechos y objetos.

Es necesario, afirman los expresionistas, desligarse de la naturaleza y esforzarse por destilar "la expresión más expresiva" de un objeto. Estas exigencias un tanto confusas fueron explicadas por Béla Balázs en su libro *El hombre visible*: puede estilizarse un objeto acentuando su "fisonomía latente".

Es así como habrá de penetrarse su aura visible.

La vida humana, proclama Edschmid, superando al individuo, participa de la vida del universo; nuestro corazón late al ritmo del mundo, está vinculado a todo acontecimiento: ¡el cosmos es nuestro pulmón! El hombre ha dejado de ser un individuo ligado a un deber, a una moral, a una familia, a una sociedad; la vida del expresionista escapa a toda lógica mezquina y a la esfera de las causalidades. Liberado de todo remordimiento burgués, sin admitir más que el prodigioso barómetro de su sensibilidad, se abandona a sus impulsos. La imagen del mundo se refleja en él con su primitiva pureza; nosotros creamos la realidad, la imagen del mundo sólo existe en nosotros.

He ahí una serie de contrastes y contradicciones. Por una parte, el expresionismo representa un subjetivismo llevado al extremo; y, por otra, esta afirmación de un yo totalitario y absoluto, forjador del mundo, se aproxima a un dogma que implica la abstracción completa del individuo.

La naturaleza no es la única que se pone en el index en esta gran confusión de sentimientos; la psicología, servidora complaciente del naturalismo, también es condenada. ¡Que perezcan con ellas las leyes y concepciones de una sociedad conformista y las tragedias que provocan las mezquinas ambiciones sociales!

El intelecto es lo que prima. Edschmid proclama la dictadura del espíritu, que tiene como misión modelar la materia;

exalta la actitud de la voluntad constructiva, una revisión total de la conducta del hombre. Al hojear la literatura expresionista alemana, siempre se encuentran los mismos términos de un vocabulario estereotipado: palabras y frases como "tensión interior", "fuerza de expansión", "inmensa acumulación de concentración creadora" o "juego metafísico de intensidades y energías"; aparecen igualmente en difícil equilibrio expresiones como "dinamismo", "densidad", y sobre todo "*Ballung*", noción casi imposible de traducir, que podría equivaler a "cristalización intensiva de la forma".

Conviene decir una palabra más acerca de "la abstracción", tan frecuentemente evocada por los dogmáticos del expresionismo. En su tesis de doctorado *Abstracción y empatía,* publicada en 1907, Wilhelm Worringer, especie de Oswald Spengler de la historia del arte y tan místico como él, anticipa buena parte de los preceptos del expresionismo, lo que prueba hasta qué punto dichos axiomas estéticos se identifican con la *Weltanschauung* alemana. La abstracción, afirma Worringer, nace de la gran inquietud que experimenta el hombre aterrorizado por los fenómenos que advierte en torno suyo y cuyo mensaje no puede descifrar, al igual que sus misteriosos contrapuntos. Esta angustia primordial ante un espacio ilimitado suscita en él el deseo de arrancar los objetos del mundo exterior de su ambiente natural o, mejor aún, liberar al objeto de sus lazos con otros objetos; en suma, tornarlo "absoluto". El nórdico, sigue explicando Worringer, siempre nota la presencia de un "velo entre él y la naturaleza"; por ello aspira a un arte abstracto. Los pueblos afligidos por un conflicto interior y en busca de obstáculos casi insuperables, necesitan de este patetismo inquietante que impulsa a la "animación de lo inorgánico". El hombre mediterráneo, tan perfectamente armónico, jamás conocerá el éxtasis de la "abstracción expresiva".

He ahí la fórmula paradojal que predica la turbia mística del expresionismo.

Es necesario, exige todavía Edschmid, que todo se mantenga en estado de boceto, vibre de tensión inmanente, que se salvaguarden una efervescencia y una excitación perpetuas. Este paroxismo que sienten los alemanes por el dinamismo se encuentra en todos los dramas de la época, que se denominó posteriormente el "*O Mensch Periode*", o sea, "la época del '¡Ah, Hombre!'". Con referencia a *El mendigo*, de Reinhard Sorge, pieza escrita en 1912 y prototipo del género, un crítico hace una observación valedera para todas las obras de ese momento: el mundo se ha tornado tan "permeable" que en todo momento parecen surgir a la vez el espíritu, la visión y los fantasmas; los hechos exteriores se transforman sin cesar en elementos interiores y los incidentes psíquicos se exteriorizan. ¿No es precisamente esta atmósfera la que encontramos en las películas clásicas del cine alemán?

II

GÉNESIS DEL FILM EXPRESIONISTA

"Hablemos de *Caligari*. El film se impone por su ritmo. Lento en un principio, voluntariamente moroso, trata de enervar la atención. Luego, cuando empiezan a girar las ondas dentadas de la Kermesse, la acción da un salto, se activa, se precipita y no nos deja hasta la palabra 'fin', aguda como una bofetada."

LOUIS DELLUC, "Cinéa", 1922.

La casa sin puertas ni ventanas (1914). *El gabinete del Dr. Caligari* (1919).

Es evidente que la inclinación hacia los contrastes violentos que la literatura expresionista ha traducido en fórmulas talladas a golpes de hacha, así como la nostalgia del claroscuro y de las sombras, innata en los alemanes, han encontrado en el arte cinematográfico su forma ideal de expresión. Las visiones incubadas por un estado de alma enrarecido y turbio, no podrían hallar una forma de evocación más adecuada –al mismo tiempo concreta e irreal.

Sólo unos pocos recordarán que *El gabinete del Dr. Caligari* no es el primer film entre las muestras expresionistas. Había sido precedido, en 1914, por *La casa sin puertas ni ventanas,* realizada en Alemania por el director danés Stellan Rye. El hecho es poco conocido, y esta obra precursora llegó a caer de tal modo en el olvido a partir de 1922, que en "Cinéa", la famosa revista de Louis Delluc, un crítico se refiere al "caligarismo" de esa película que, en efecto, recién se estrenó en Francia después del éxito que significó el film de Robert Wiene.

El expresionismo de *Caligari* es, por lo demás, mucho más completo, ya que en *La casa sin puertas ni ventanas* los contornos de la arquitectura apenas habían sido deformados. Recordemos esa vivienda herméticamente cerrada; no es en suma otra cosa que una iglesia escandinava de madera, abigarrada, al igual que su cerca de extravagantes zigzags.

Se alza en un ámbito natural, sobre una llanura sin misterios donde un árbol esbelto constituye la sobria réplica de un torreón. *Caligari*, en consecuencia, sigue siendo la película expresionista por excelencia. Si se deseara encontrar antecedentes estilísticos, sería justo hacer referencia a un curioso film en episodios rodado en 1916: *Homunculus*, de Otto Rippert.

La realización de *Caligari* se caracterizó por incidentes que posteriormente fueron relatados de manera diferente por los responsables de esta obra arquetípica. Gracias a las explicaciones de uno de los autores del guión, que Kracauer apunta en *De Caligari a Hitler*, se sabe que el marco en que transcurre el drama fue modificado apresuradamente, a pesar de la oposición de sus dos autores. La acción fue alterada y reducida finalmente a las alucinaciones de un demente. Contrariamente a eso, Carl Mayer y Hans Janowitz se habían propuesto encarnar en el Dr. Caligari, director de un asilo de alienados y bufón de feria, el absurdo de una autoridad represiva.

Erich Pommer, productor de *Caligari,* manifiesta que los autores sometieron a su consideración el argumento y le comunicaron la intención de solicitar los decorados a Alfred Kubin, dibujante y grabador visionario cuyas obras demoníacas parecen surgir de un caótico claroscuro. Realmente, el *Caligari* de Kubin hubiese estado plagado de visiones goyescas, y el cine mudo alemán, sin necesidad de hacer el rodeo erizado de obstáculos que conduce a la abstracción, podría haber logrado de inmediato la atmósfera tenebrosa y alucinante que le es propia. Porque Kubin, oriundo de Praga al igual que Janowitz, conocía bien los horrores de esa misteriosa ciudad, donde el medioevo vivía en las callejuelas tortuosas del gueto. En notas autobiográficas que aparecieron en 1922, relata sus vagabundeos por calles sombrías, presa de una fuerza oscura y maléfica que lo impulsaba a evocar lugares y paisajes extraños, situacio-

nes terroríficas o grotescas. Al entrar a un pequeño salón de té, todo le parece insólito y las muchachas que sirven se le antojan muñecas de cera movidas por no se sabe qué mecanismo singular. Tiene la impresión de haber sorprendido a los pocos clientes sentados frente a sus mesas, completamente irreales, semejantes a sombras que tramaran satánicas conspiraciones. El fondo del salón, adornado por un piano mecánico, le parece sospechoso, una especie de trampa. ¿No habrá detrás de ese piano un antro sangriento hundido en el claroscuro? (Y no podemos sino lamentar que no se haya encomendado a Kubin la realización de los decorados.)

Pommer, hombre práctico y realista, afirma que mientras Mayer y Janowitz le "hablaban de arte", él analizaba el argumento desde un punto de vista distinto. "Ellos tendían a la experimentación –escribe en 1947– y yo sólo pensaba en realizar una producción no demasiado costosa". La ejecución de los decorados en tela pintada representaba un gran ahorro desde todo punto de vista, frente a escenarios de cartón piedra u otro material semejante, y facilitaba considerablemente la producción del film en una época en que tanto el dinero como la materia prima eran escasos. Por otra parte, Alemania sufría todavía el contragolpe de una revolución abortada y la situación económica era tan inestable como el estado de ánimo, lo cual creaba una atmósfera propicia para las exploraciones en materia de estilo y los experimentos audaces. Robert Wiene reclamó posteriormente en Londres la paternidad absoluta de la concepción expresionista de la película, mientras que los escenógrafos Herman Warm y Walter Reihrig (elegidos por Pommer en lugar de Kubin) nunca ocultaron haber sido ellos quienes impusieron, de común acuerdo con el diseñador del vestuario Walter Reimann, sus ideas de vanguardia a un Robert Wiene un tanto indeciso.

No es por el placer de relatar anécdotas que exponemos aquí los incidentes acaecidos durante la realización de *Caligari,* sino porque consideramos que en ellos se pone en evidencia uno de los principios del cine alemán: el papel esencial desempeñado por el guionista y el equipo técnico. Por las mismas razones, el cine alemán de la época muda ignora –con excepción del film abstracto– una vanguardia que pueda considerarse tal, como sucedió en Francia. En Alemania, la industria se hizo cargo inmediatamente de los elementos artísticos, convencidos de que, a la larga y fatalmente, las películas habrían de rendir beneficios económicos.

La escenografía de *Caligari*, a la que a menudo se le reprocha ser demasiado chata, ofrece empero cierta profundidad brindada por perspectivas voluntariamente falseadas y callejones al sesgo que se entrecortan en ángulos imprevistos; otras veces esta profundidad está dada por un telón de fondo que representa la prolongación de esas callejuelas mediante líneas onduladas. Es una plástica sin duda arriesgada, reforzada aún más por los cubos inclinados de las casas destartaladas. Sobre una vaga extensión de rutas oblicuas, las líneas curvas o rectas convergen hacia el fondo: un muro que recorre la silueta del sonámbulo, Cesare, la cresta delgada del techo sobre la cual se arroja con su presa a cuestas, los senderos abruptos que escala en su huida.

Pero esas curvas, esas líneas que escapan al sesgo, tienen en sí mismas, como señala Rudolf Kurtz en *Expresionismo y cine,* una significación netamente metafísica, ya que la línea oblicua ejerce sobre el espectador un efecto muy diferente del de la línea recta, y las curvas inesperadas provocan una reacción psíquica de un orden totalmente distinto a las líneas de corte armonioso. Los ascensos bruscos, las pendientes escarpadas, provocan respuestas que difieren totalmente de las que suscita una arquitectura rica en transiciones. Lo que interesa aquí es generar inquietud y terror. La

diversidad de planos, por lo tanto, se convierte en una preocupación secundaria.

En *Caligari* la interpretación expresionista ha logrado evocar con rara exactitud la "fisonomía oculta" de una pequeña ciudad medieval de callejuelas tortuosas y sombrías, pasadizos estrechos entre construcciones descascaradas cuyas fachadas inclinadas no dejan ingresar la luz del día. Las puertas cuneiformes de pesadas sombras y las oblicuas ventanas de marcos deformados por el uso parecen roer las paredes. Ante la extraña exaltación que se cierne sobre el sintético decorado de *Caligari*, recordamos una declaración de Edschmid: "El expresionismo evoluciona en perpetua excitación". Esas casas o ese pozo esbozado apenas en el ángulo de un callejón, parecen vibrar con una extraordinaria vida interior. "El carácter antediluviano de los utensilios despierta", dice Kurtz. Nos encontramos ante el patetismo inquietante que origina, según Worringer, la animación de lo inorgánico.

Esta impresión no emana solamente del extraño don que poseen los alemanes –habituados a las leyendas primitivas– de animar los objetos. En la sintaxis de su lengua los objetos tienen una vida activa, completa; para hablar de ellos se sirven de los mismos adjetivos y verbos que emplean para los seres vivos, les otorgan las mismas cualidades; por eso actúan y reaccionan de la misma forma. Mucho antes del expresionismo, este antropomorfismo fue utilizado a ultranza. En 1879, el escritor Friedrich Vischer habla seriamente en su novela *Auch Eimer* de la "perfidia del objeto", que espía con goce maligno nuestros vanos esfuerzos por dominarlo. Bajo esta misma luz aparecen los objetos embrujados del obsesionado universo de Hoffmann (el objeto animado será siempre una obsesión del narcisismo alemán). Dentro de la fraseología del expresionismo, la encarnación del objeto se amplía; la metáfora se expande mezclando individuos y objetos.

La calle resulta a menudo diabólica para los autores de lengua alemana; en *El Golem*, de Gustav Meyrink, las casas del gueto de Praga que proliferan al azar como mala hierba, parecen dotadas de una vida pérfida y hostil "cuando la bruma de los atardeceres de otoño se estanca en las calles y oculta su mímica apenas perceptible". Tienen la facultad de privarse durante el día de la vida y las emociones que prestan a sus habitantes, enigmáticas criaturas que deambulan débilmente animadas por una invisible corriente magnética. Pero durante la noche, las casas reclaman a esos habitantes irreales su vida con interés usurario; se yerguen con facciones sardónicas, llenas de indecible maldad. Las puertas se transforman en fauces entreabiertas y gargantas capaces de lanzar estridentes gritos.

"La fuerza dinámica de los objetos –declara Kurtz– clama su exigencia de seres vivos." Eso explica la obsesión que impregna el hechizante decorado de *Caligari.*

La deformación de los objetos, esencial en el arte expresionista, ¿está provocado por variaciones luminosas y efluvios atmosféricos, o bien por los imponderables de la distancia? No debe subestimarse el poder de abstracción ligado a la visión expresionista. Mediante una deformación selectiva y creadora, como nos enseña Georg Marzynski en *Método del Expresionismo* (1921), el artista dispone de medios que le permiten representar la complejidad psíquica: al vincularla a un complejo óptico, puede restituir la vida interna de un objeto, la expresión de su "alma". Los expresionistas sólo recurren a imágenes sedimentadas en la memoria, y es así como llegan a esos muros oblicuos carentes de toda realidad estática. Una de las características de las "imágenes imaginadas" es representar los objetos en escorzo, vistos desde lo alto, captados por una cámara que se precipita sobre ellos; este punto de vista facilita una representación precisa del conjunto, y

con ello puede evitarse en gran parte el entrecruzamiento de las líneas.

Tampoco debemos olvidar que los alemanes son aficionados a las visiones producidas por espejos deformantes. Los escritores románticos ya habían esbozado algunas alteraciones de las formas. Un héroe de Ludwig Tieck, por ejemplo, William Lovell, describe su impresión de un universo flotante e impreciso: "Las calles se me aparecían entonces como hileras de casas contrahechas, con sus habitantes dementes representando el papel de seres humanos...". Las calles de las que hablan Kubin o Meyrink, las de los decorados de *Caligari*, ¿no hacen un eco perfecto a esta frase?

En la visión de un calabozo, donde los rasgos negros de ángulos y aristas se proyectan hacia arriba, la abstracción extrema y la total deformación del decorado de *Caligari* logran su punto culminante. El efecto de opresión aumenta por la prolongación de las líneas hacia la tierra, apuntando sus flechas en dirección al lugar en que está acurrucado el prisionero, cargado de cadenas. En este infierno, el recortado rombo de una ventana inalcanzable parece una burla. Los escenógrafos de *Caligari* lograron allí dar una idea absoluta de la cárcel, en su "expresión más expresiva".

Herman Warm, uno de los escenógrafos, declara: "Es preciso que la imagen cinematográfica se convierta en grabado". Pero el famoso claroscuro del cine alemán no nació de esta única premisa. *Homunculus* prueba claramente que su realizador ya había captado el efecto que puede extraerse de los contrastes entre blanco y negro.

El decorado es lo que impone a los actores una acción estilizada. Werner Krauss en el papel del demoníaco Dr. Caligari, y Conrad Veidt en el del siniestro sonámbulo, se adaptan perfectamente a él por la concentración del juego escénico y por sus fisonomías. Mediante una reducción de los gestos y la mímica, consiguen movimientos casi lineales

que –a despecho de algunas curvas insidiosas– resultan tan bruscos como los truncados ángulos del decorado; por otra parte, sus evoluciones nunca sobrepasan los límites de cierto plano geométrico.

Krauss y Veidt, afirma Kurtz, dan a su accionar una intensidad acorde con la concepción metafísica del decorado. Con el fin de llegar a "una síntesis dinámica de su ser", han suprimido deliberadamente todas las articulaciones intermedias.

Apuntemos que los personajes de Caligari y Cesare resultan perfectamente adecuados a la concepción expresionista: el sonámbulo arrancado de su ambiente cotidiano, privado de toda individualidad, criatura abstracta que mata sin motivo ni lógica. Mientras que su amo, el misterioso Dr. Caligari, sin la menor sombra de escrúpulos, actúa con esa insensibilidad extra humana, ese desafío a la moral corriente que exaltan los expresionistas.

Si bien *Caligari* no hizo escuela en el sentido exacto de la palabra, por cierto que los cineastas alemanes acusaron su influencia. Al año siguiente, el mismo Wiene intentó una continuación del "caligarismo" con su película *Genuine*. Eligió como argumentista a Carl Mayer, que desde sus comienzos había revelado una particular comprensión del cine. Este escritor que no escribió ninguna novela, estaba dotado de un extraordinario poder visual: concebía de inmediato una acción en imágenes, como un guión. Pero ni siquiera el ritmo que confería a cada una de sus obras impidió que *Genuine* resultara un fracaso. Sobre una ambientación confusa, del tipo del papel pintado "moderno" concebido por el espíritu artesanal de Munich, realizada por el pintor Cesar Klein, se movían actores sin mayor relieve y sin lograr destacarse en sus actitudes naturalistas.

Wiene advirtió la carencia plástica de *Genuine*, y para rodar *Raskolnikoff* contrató a un arquitecto calificado,

Andrei Andreiev. Gracias a él, la película tiene algunos planos donde decorados y personajes parecen surgir verdaderamente del universo de Dostoievsky e interactuar unos con otros, animados por una especie de alucinación mutua. La caja de la escalera, con sus zócalos carcomidos donde faltan barrotes y cuyos peldaños se pueblan de fantasmas, hace presentir ya la escalera invadida de sombras desflecadas por la que ascenderá Lulú en la película de Pabst, arrastrando consigo a Jack el Destripador hacia su destino común.

Del alba a la medianoche, realizada por el director teatral Karl Heinz Martín, dejó advertir una concepción más artificiosa: todos los decorados e incluso los rostros y las ropas de los protagonistas habían sido estriados con líneas o realzados con manchas blancas u oscuras que representaban luces y sombras. Pero en lugar de reforzar el volumen de las formas, el artificio sólo sirvió para desdibujar los contornos. En *Torgus*, película de Hans Kobe, el expresionismo se limita a los adornos, y los contornos naturales han sido respetados; los muebles, sin embargo, fueron estriados de la misma forma, con el objetivo de destruir las relaciones normales que los objetos guardan entre sí. Allí se distingue claramente esta disonancia que caracteriza a muchas películas expresionistas –con excepción de *Caligari*, más unificada que las otras–, disonancia inevitable cuando se trata de crear una atmósfera en la que es necesario dar relieve a elementos casi impresionistas y donde el intento de abstracción se limita a una estilización del decorado. En *Torgus*, la ornamentación mural expresionista de un salón de hostería parece borrarse bajo los detellos y reflejos de una araña.

En *Caligari* la distorsión se justificaba, teniendo en cuenta que las imágenes representaban la visión de un loco; en *Del alba a la medianoche* el punto de vista es diferente: vemos objetos y personas tal como los concibe el cajero arrancado al azar de su honesto mundo cotidiano, que se ve arrastra-

do por sus turbios deseos. En consecuencia, las formas que adquieren para él importancia se tornan gigantescas, y de acuerdo con los preceptos del expresionismo se liberan de toda relación y proporciones lógicas. Otros objetos, aquellos que no tienen significación para su psique, se esfuman o empequeñecen hasta la mínima expresión.

Nos encontramos aquí frente al secreto de los efectos fantásticos de muchas películas alemanas; lo volvemos a encontrar en el torbellino de imágenes de *Fantasma* de Murnau y en las visiones de la multitud captadas por los ojos de un acróbata en *Variété* de Dupont. Allí reside asimismo el poder de un film como *Narcosis* (1929), de Alfred Abel: los espectadores ven las imágenes surgidas del subconsciente de la joven que hemos visto sobre la mesa de operaciones. Este será en cierto modo el procedimiento utilizado por Erno Metzner en *Ataque* (1928), donde las ensoñaciones de un hombre que ha sido golpeado por un vagabundo se reflejan con la ayuda de espejos cóncavos o convexos.

Pero hay especialmente un film en que el director traspoló las experiencias del expresionismo a los procedimientos tradicionales: *Secretos de un alma*, de Pabst. Algunos planos que reproducen los sueños del resentido personaje, jamás habrían podido filmarse sin el antecedente expresionista. Es en ese estilo donde Pabst descubrió los medios de dar relieve luminoso e irreal a objetos y personajes, deformar la perspectiva arquitectónica y falsear las proporciones relativas de los elementos.

III

MAGIA DE LA LUZ. LA PENUMBRA

"La doble iluminación es sin duda una violencia, y se me dirá que está en contra de la naturaleza; pero si está en contra de la naturaleza, yo agrego de inmediato que es superior a la naturaleza; digo que es un golpe osado del maestro, con el que demuestra genialmente que el arte no está sometido del todo a las necesidades impuestas por la naturaleza, sino que tiene sus propias leyes."

Goethe, durante una discusión acerca de un paisaje de Rubens en el que se distinguen dos formas diferentes de iluminación. ECKERMANN, *Conversaciones con Goethe,* 1827.

Influencia de Max Reinhardt. *El Golem* (1920). *La crónica de Grieshuus* (1925).

Estamos acostumbrados a considerar que los famosos claroscuros de las películas alemanas son atributo esencial del expresionismo y que derivan esencialmente del drama *El mendigo* de Sorge, puesta en escena por Max Reinhardt en 1917.

Efectivamente, todo estaba allí: el contraste, o si así puede decirse el "entrechocar" de luces y sombras, la brusca iluminación de un personaje o un objeto por el rayo estridente del proyector para llamar la atención del espectador, y la tendencia a dejar en ese preciso instante a los demás personajes y objetos sumidos en tinieblas. Era la traducción visual del axioma expresionista que ordena no apuntar sino a un objeto elegido en medio del caos general y arrancarlo de toda vinculación mediadora. Hasta ese halo fosforescente que contornea una cabeza y se esfuma en el mundo nocturno, o el haz de intensa luz que hacía resaltar como un grito la blanca mancha de la cara, se anticipaban allí.

Max Reinhardt, de formación impresionista, cumplió aquí una realización rigurosamente expresionista, intentando realzar el contenido simbólico del drama. No era sin embargo la primera vez que abordaba la magia de la iluminación. Siempre le había complacido moldear las formas mediante la cálida luz vertida por una fuente invisible, multiplicar esas fuentes, redondear, fundir y horadar las superfi-

cies mediante el terciopelo de las sombras con el único fin de suprimir todo verismo y naturalismo, estilo tan caro a la precedente generación.

Durante los últimos años de la guerra de 1914-18, Max Reinhardt –a quien se le reprochó con frecuencia el rol preponderante que otorgaba a la escenografía– se vio obligado, ante la escasez de materias primas y las dificultades financieras, a abandonar el carácter suntuoso de sus puestas. Se limitó entonces a situar en un decorado fijo, preferentemente entre dos inmensas columnas, las escenas de una misma pieza que bien podían desarrollarse en lugares distintos. La luz y la oscuridad adquirieron entonces un sentido nuevo, como substitutos de la riqueza arquitectónica o para animar y transformar un único decorado: las iluminaciones cambiantes que se entrecruzaban y contrastaban eran el único medio de paliar la mediocridad de las telas *Ersatz* y producir una intensidad variable de atmósfera, según las exigencias de la acción. Muchas veces una escena breve y vehemente surgía luminosa de entre las tinieblas, y toda la fuerza de este *intermezzo* era tragado como por encanto, en el momento deseado, por una noche implacable, sin impedir por ello que la luz estalle bruscamente un segundo más tarde sobre otra escena, en los cambios que permitía el escenario giratorio del *Deutsches Theater* o a la vasta pista del *Grosses Schauspielhaus*. Reinhardt extrajo de esa situación una nueva forma de agrupar los personajes, de captarlos en su plasticidad realzada por la luz; una multitud, por otra parte, resulta mucho más densa sumida en el secreto de las sombras (Lubitsch, instruido por Reinhardt, lo comprendió bien al rodar *La mujer del Faraón*). Esos métodos de iluminación aumentan la tensión de la atmósfera, el patetismo de un destino trágico y hasta la sabrosa picardía de una *commedia dell'arte*.

Por todo ello, los directores de películas alemanas no tenían necesidad de recordar la puesta en escena de *El mendigo* para servirse de los mágicos efectos de un claroscuro que les era familiar desde hacía años. La prueba la encontramos en la película en episodios *Homunculus*, muy poco conocida y rodada mucho antes de la realización de *El mendigo*. En esa obra precursora se encuentran todos los contrastes de blanco y negro, los choques de luces y sombras, y los elementos clásicos del cine alemán desde *Las tres luces* hasta *Metrópolis*.

La verdadera Alemania –no olvidemos que Reinhardt era judío–, prefiere sencillamente la penumbra a la luz. En *La decadencia de Occidente*, manifiesto muy revelador de la *Weltanschauung* alemana, Oswald Spengler exalta la bruma, el enigmático claroscuro, lo *kolossal* y la soledad infinita. Ese espacio ilimitado, tan grato al "alma fáustica" del hombre del norte, nunca es claro ni límpido, sino que flotan en él efluvios tenebrosos y densos; el *Walhall* germánico –símbolo de aterradora soledad– está invadido por una bruma grisácea donde reinan héroes antisociales y dioses hostiles.

El alma fáustica de Spengler, cautivada por esa bruma, tendrá predilección por el color castaño –"el castaño del taller de Rembrandt". Ese castaño, "color protestante" que no aparece en el arco iris y es por ende "el más irreal de los colores", el color del alma, se convierte en emblema de lo trascendental, lo infinito y "espacial". La adoración del color castaño, de los tonos parduscos y, fatalmente, de la sombra, se remonta al famoso libro de Julius Langbehn *Rembrandt educador* (1890), donde se considera a Rembrandt el prototipo del ario auténtico, dotado del carácter sombrío de la Baja Alemania. En consecuencia, y como todos los alemanes, Rembrandt –maestro del "negro bilioso", de lo melancólico– busca constantemente, según

Langbehn, "el lado oscuro de la existencia, la hora crepuscular en que la sombra parece más sombría y la claridad más clara". El claroscuro es quizás el color "bajo-alemán" por excelencia, ya que el alemán es "al mismo tiempo duro y tierno".

Al leer algunas frases de Jean Paul (ese romántico demasiado olvidado por aquellos que citan todo el tiempo a Hoffman), sobre todo de *Titán*, escrito en 1802, tenemos la impresión de asistir a una película alemana. Nos habla, por ejemplo, de una habitación "claroscura" en que el alma se estremece porque un rayo de sol, semejante a una extraña quemadura, atraviesa la alta ventana y el polvo suspendido en el ambiente, animado y en cierto modo "resucitado", se agita en la luz como si a cada instante estuviera por adquirir forma.

El paisaje participa de esta obsesión por el claroscuro. En *Hyperion*, escribe Holderlin: "A menudo mi corazón se complace en esta penumbra. Cuando contemplo la naturaleza insondable, no sé por qué este ídolo velado me arranca lágrimas sagradas de bienaventuranza". Y Holderlin llega a preguntarse: "¿Será esta penumbra nuestro elemento?", e incluso: "¿es la sombra la patria de nuestra alma?".

Eterno amor por lo indeciso, o sea por la noche, a cuya gloria ese tísico ruiseñor que es Novalis compone lánguidos himnos para encontrar en ella mejor refugio lejos de la luz "pobre y pueril", lejos de la vida hostil. Atraído por el oscuro seno maternal de esa noche, dispensadora de ensueños y del definitivo adormecimiento, Novalis en el fondo no busca en ella sino el eco de su inquietud. Como en el turbio paroxismo de Zaratrusta, encontramos aquí la híbrida nostalgia de las tinieblas, tan común entre los alemanes: "Yo soy luz. Ah, ¡si fuese noche! ¡Por qué no seré sombras y tinieblas! Cómo abrevaría mi sed en los pechos de la luz".

Spengler, teórico del misticismo, ha tratado de clarificar las determinantes de estas preferencias: la luz del día impone límites al ojo, crea objetos corpóreos. La noche disuelve las formas, el día disuelve el alma. Y en este sentido puede decirse, siempre según Spengler, que la oscuridad es un atributo típicamente germánico; en los *Eddas*, la epopeya escandinava, existía ya "la huella de esas noches en que Fausto medita en su gabinete de trabajo".

El alma fáustica del nórdico se abandona a los espacios brumosos, mientras un Reinhardt forja su mundo mágico con ayuda de la luz y emplea la oscuridad sólo como elemento de contraste.

Allí radica la doble herencia del cine alemán.

Paul Wegener, que durante años formó parte de la compañía de Reinhardt en calidad de actor, era una personalidad demasiado vigorosa para contentarse con la puesta en escena teatral reinhardtiana. De modo que adaptó al arte del cine la magia de iluminación que bañaba la escena del *Deutsches Theater.*

Durante los años de guerra, Wegener había rodado *Märchenfilme* como *El flautista de Hamelin* entre los peñascos del Riesengebirge y en las pendientes bañadas por el sol o las aldeas medievales a orillas del Rin, y de ese trabajo en decorados naturales había conservado la fluidez de atmósfera que supo mantener incluso en *El Golem*, rodado en estudios. Una frescura de aire libre flota sobre las tomas de esta ronda infantil con guirnaldas de flores ante los portales del gueto.

Wegener no deja de servirse de los efectos de iluminación observados en Reinhardt: estrellas titilantes sobre el terciopelo del cielo, resplandor que brota del fuego de un alquimista, pequeña lámpara de aceite que ilumina la aparición de Myriam en el ángulo de una habitación sumida en la oscuridad, sirviente con una linterna o bien una fila

de antorchas oscilando en la noche, y en la sinagoga los efectos de luces sobre formas imprecisas, prosternadas, envueltas en sus mantos, mientras emerge de la oscuridad el candelabro sagrado de siete brazos rodeado por un halo.

Encantamiento de esa iluminación matizada, lejos del choque de contrastes, del brío exagerado que buscaban los expresionistas. Una luz cálida, a lo Rembrandt, inunda los interiores, modela la cara arrugada del viejo rabino y en un relieve muy suave al joven discípulo sobre el fondo oscuro, mientras la sombra de una ventana enrejada se dibuja sobre sus vestiduras. La escena de los círculos de fuego de la invocación al demonio es todavía más imponente que la secuencia análoga del *Fausto* de Murnau: la cabeza fosforescente del diablo, de ojos tristes y vacíos, que flota lentamente en la enorme desesperación de la nada, se transforma en una gran máscara chinesca cuyo perfil surge al borde de la pantalla con algo de ferocidad prodigiosa llevada al máximo por la explotación de los medios visuales.

Paul Wegener siempre negó haber buscado hacer de *El Golem* una película expresionista. Pero ello no impide que sea considerada de ese modo, en parte sin duda por los famosos decorados de Poelzig, creador del Grosses Schauspielhaus.

Para Poelzig, según ha dicho Kurtz, los elementos dinámicos, estáticos, fantásticos o patéticos de un edificio se expresan en la fachada, sin que el plano general de la construcción se vea modificado por esta renovación de las formas.

Es por eso que los decorados de *El Golem* están tan alejados de los de *Caligari*. La forma original de las construcciones góticas se transparenta en esas casas de rígidos frontis, muy altos y estrechos, cubiertos de paja. Sus contornos angulosos, oblicuos, su densidad vacilante, sus escalones gastados y roídos no parecen sino la encarnación,

no demasiado irreal, de un gueto malsano y superpoblado donde se vive en una angustia infinita. Veamos cuál es el sentido de la animación tan poco abstracta de estos decorados: los estrechos frontis, entre dos techos muy oblicuos, en cierto modo se asemejan a los puntiagudos gorros de los judíos, a sus barbas de macho cabrío flameando al viento, a los incesantes movimientos de sus manos, a sus brazos alzados aferrándose al espacio vacío, a esa abigarrada inquietud de los orientales. Esta multitud hundida ya en el terror, ya en la alegría excesiva, recuerda por momentos los contornos resplandecientes, el movimiento desgarrado de un cuadro de El Greco. El empuje de estas masas nada tiene en común con la dirección de extras de Lubitsch, ni con la disposición geométrica de las escenas de conjunto de Fritz Lang. El efecto es particularmente plástico cuando lo ornamental deriva del natural; por ejemplo, esa toma desde arriba del tabernáculo de la Torá, y a ambos lados la alineación de los enormes cuerpos de la sinagoga.

En los interiores, las nervaduras y ojivas góticas, convertidas en semielipsis oblicuas, forman una especie de red cuyas mallas encuadran a los personajes, lo que otorga estabilidad a la vibración de una atmósfera fluctuante.

Llama la atención que "la invasión nórdica", o sea la llegada a los estudios berlineses de productores y actores daneses, no haya impreso una huella más profunda en el cine alemán, y que la magia blanca de los escandinavos se haya visto obligada a ceder el paso a la magia negra de los cineastas alemanes.

¿Será por haber extraído *La crónica de Grieshuus* de un típico cuento nórdico de Storm, escritor nativo de Slesvig, que Arthur von Gerlach pudo crear una de esas raras películas alemanas en que se siente vibrar el aire libre y la nostálgica poesía de un film sueco? Ni siquiera un argumento melodramático con pesados subtítulos, elaborado

por Thea von Harbou –esa Vicky Baum del cine alemán– ni un castillo jiboso estilo expresionista (erigido en la vasta llanura de Neubabelsberg) pudieron atenuar el aire de balada melancólica que emana de los *Märchenfilme* de Paul Wegener.

El brezal de Lüneburger de Alemania del norte ofrece su ambiente natural de ásperos páramos a ese sombrío relato de un amor desgraciado, de fratricidio y expiación. En la llanura donde sólo crecen arbustos negruzcos azotados por la tempestad galopan, como enormes frescos ecuestres esculpidos contra un pálido cielo, caballeros de amplias capas cuyos pliegues se hinchan al viento; se encabritan los caballos; los movimientos, el huracán del corazón y la naturaleza se confunden. En los interiores, tinieblas, luces, sobreimpresiones tejen su denso velo. Es la continuación perfecta del claroscuro que se encontraba en *El Golem* y habrá de encaminarse hacia el *Fausto* de Murnau.

IV

LUBITSCH Y LAS PELÍCULAS DE ÉPOCA

"A primera vista podría parecer un poco rudo, incluso grosero. Pero no debe olvidarse que ha pasado más de medio siglo en Berlín, donde vive –como he podido notar por más de un detalle– una especie humana tan audaz que muy poco puede obtenerse recurriendo a la delicadeza; por el contrario, es menester mostrar los dientes y resolverse a usar la brutalidad, so pena de perecer..."

Goethe, refiriéndose a su amigo Zelter, que antes de convertirse en músico había sido albañil en Berlín. ECKERMANN, *Conversaciones con Goethe,* 1823.

Las películas de Buchovetzki, Oswald y Eichberg. *Madame Dubarry* (1919), *Sumurun* y *Ana Bolena* (1920).

La oleada de películas de época que invadió el cine alemán de 1919 a 1924, y que se designa con el término *Kostümfilme*, no es sino la expresión de la necesidad de evadirse que experimenta un pueblo empobrecido y frustrado, que por lo demás siempre adoró el brillo de los desfiles. La mayoría de esas películas que, en su libro *El film hasta hoy*, Paul Rotha denomina "productos comerciales del guadarropas y Reinhardt", conservaron superficialmente algunos elementos puramente exteriores de la puesta en escena reinhardtiana. Muchas películas cuyo vestuario parecen provenir directamente del polvoriento negocio de un anticuario, no imitan sino lo que es fácil usurpar: alguna agrupación decorativa de calculada simetría y una estilización que, por lo demás, se degrada al estereotiparse.

En efecto, se debe a la influencia de Max Reinhardt que tantas películas de época transcurran en el Renacimiento, como *Peste en Florencia,* uno de los episodios de *Las tres luces*, *Lucrecia Borgia* o *Mona Vanna*. Suele suceder que la evocación de una puesta en escena de Reinhardt lleve a cineastas de segundo orden a lograr planos asombrosamente encuadrados: en *Lucrecia Borgia,* por ejemplo (película de Richard Oswald) una fila de soldados que forman una especie de cerrado coto erizado de lanzas, recuerda exactamente una escena del *Enrique IV* de Shakespeare montado

por Reinhardt, donde los guerreros dispuestos a lo largo de la escena trasmitían la misma impresión de ejército compacto. Igual que en Reinhardt, algunas armaduras repujadas, un pendón flotante, establecen líneas de perspectiva. Estas composiciones, a través del arte reinhardtiano, parecen algo así como un reflejo de las célebres batallas de Ucello.

En *Monna Vanna*, de Richard Eichberg, director que posteriormente se contentará con insípidas comedias, se descubre de pronto un plano magnífico: los guerreros dispuestos en semicírculo, apuntando con sus lanzas hacia un personaje aislado que los tiene en jaque. El recurso de dejar un espacio libre entre un personaje principal y los extras, de apuntar con rasgos destacados hacia la figura aislada para orientar el ojo del espectador hacia el centro de interés, deriva también de Reinhardt. Todo revela allí sus procedimientos, incluso esos palacios que rodean una plaza, que recuerdan claramente el escenario de un teatro. (De paso, recordemos la famosa plaza rectangular en la que Lubitsch se complace en hacer evolucionar a sus multitudes en *Madame Dubarry, Sumurun* y *Ana Bolena*.) No podría haberse hecho nada mejor, aunque hubiera existido la intención deliberada de un registro documental del arte de Max Reinhardt.

Mucho antes que Lubitsch, Oswald había comprendido lo que podía obtener el cine de la magia de la iluminación reinhardtiana. Para su película *Bajo la Inquisición*, rodada en 1924, contó además con un modelo directo: la puesta en escena de *Don Carlos*, que tuvo numerosas reposiciones en el *Deutsches Theater*.

Tal como sucede en Reinhardt, los personajes surgen bruscamente, bañados por invisibles fuentes de luz; en una habitación, la alta ventana central arroja un raudal de luz sobre el piso y deja intacta la oscuridad en el resto del ambiente. Refulgen los rasos brillantes, se dibujan encajes

de oro y los ricos paramentos de terciopelo brillan suavemente; la tristeza de la pálida faz de Veidt, infante de España, surge de tinieblas que evocan a Hamlet. Pero estas imágenes en extremo sugestivas contrastan con otras desprovistas de toda magia, y a partir de entonces campea la mediocridad en la dirección y en la conducción de actores que, sin embargo, pertenecían todos a la compañía de Reinhardt.

Estas películas, concebidas a partir del recuerdo más o menos borroso de las puestas en escena del Deutsches Theater, tienen un límite: en *Otelo*, de Dimitri Buchovetzki, director ruso que rodó en Alemania, nada queda de la Venecia opalescente que adivinamos en *Las tres luces*. La secuencia fluida de una acción que Reinhardt ofrecía condensando el ritmo de un destino trágico, termina cortada en escenas torpemente recargadas de subtítulos ingenuos. En cuanto al personaje de Yago, que Werner Krauss ya había creado en el teatro; hace de él una especie de insólito bufón cuyo ropaje de seda, ajustado y brillante, remarca de manera poco conveniente las redondeces de su cuerpo. Mezcla de bailarín de ópera, personaje de comedia italiana y demonio vagamente mefistofélico, Yago suscita la curiosidad del espectador por sus zancadas frenéticas y sus pasos de danza, ejecutados a impulso del placer que le proporciona enredar los hilos de la intriga y torcer los destinos.

Lubitsch, que durante tanto tiempo integró la compañía de Max Reinhardt, fue menos sensible a su influencia. Ocurre que Lubitsch, ejemplo típico del espíritu berlinés, que comenzó su carrera cinematográfica con farsas más bien groseras, no vio en las tragedias seudo-históricas más que una ocasión como cualquier otra para revelar determinado aspecto humorístico, cuya vulgaridad exageró para aumentar al máximo el ruidoso placer del público.

Antes de que el advenimiento de Hitler oscureciese su buen criterio, los berlineses eran considerados individuos realistas e incluso materialistas, de espíritu vivaz, siempre dispuestos a cuestionar el ridículo, y armados de retruécanos rápidos y tajantes. A esta actitud positiva y amplia de la "Atenas del Spree", la llegada de los hugonotes había mezclado una pizca de espíritu francés. A comienzos del siglo XIX, cuando el salón de Rahel von Varnhagen brillaba en todo su esplendor, la burguesía judía añadió su perspicacia intelectual. Luego, hacia finales del siglo, se agregó el humor despreocupado y algo cínico de la *Konfektion*, ambiente judío de pequeña burguesía que aportó su sentido particular del humor, marcado por una especie de fatalismo propio de gente habituada a atravesar *pogroms* y persecuciones, y por ello acostumbradas a aceptar lo inevitable.

Tales son los diversos ingredientes del "toque Lubitsch", sin contar el posterior refinamiento adquirido en los Estados Unidos, desde que Lubitsch tomó conciencia de algunas groserías propias de Europa Central y de lo prudente que era desembarazarse de ellas. Así llegó a modificar radicalmente los efectos a menudo torpes de su comedia burguesa, al adoptar decididamente una elegante desenvoltura en la que siempre perdurará, sin embargo, algo de la soberbia del nuevo rico satisfecho de sí mismo. Pero todos esos elementos contribuirán a la elaboración de procedimientos elípticos y muy inteligentes, basados en los "comentarios punzantes de su cámara" mencionados por Lewis Jacobs. En suma, para lograr la perfección de su famoso "toque" bastó que Lubitsch desarrollara su bagaje alemán: su presencia de espíritu berlinés, el gusto por el detalle realista, la tendencia a los sobreentendidos, todo lo cual conduce, naturalmente, a las imágenes de doble sentido.

Desde el comienzo de su carrera, cuando estaba todavía en Berlín, Lubitsch supo explotar el ridículo sugiriendo un

detalle cómico mediante una imagen que apenas rozaba la acción, pero revelaba gracias a una insinuación lo esencial de determinada situación o personaje. El contraste entre la importancia de un intérprete y un detalle accesorio será utilizado más de una vez en películas como *Madame Dubarry* o *Ana Bolena*. Esos sobreentendidos visuales, que con la llegada del cine sonoro realzará el empleo caleidoscópico del nuevo recurso, se ponen de relieve en la yuxtaposición o el contrapunto logrados por un hábil montaje.

En cierto sentido, Lubitsch se convierte en ese famoso ayuda de cámara para quien el héroe no existe. Es una actitud bastante desconcertante para un espíritu latino, pero esa mirada entre bambalinas, por superficial que sea, no deja de conferir un soplo humano a sus personajes. Ello explica que los norteamericanos, poco habituados a la autenticidad histórica (sobre todo cuando se trata de otros países) hayan podido considerar a Lubitsch el "gran humanizador de la historia", calificándolo de "Griffth alemán", que con un "realismo en modo alguno novelado (!) restituye a la Historia su bárbara grandeza". Sin embargo, no nos parece que mostrar a un rey haciéndole la manicura a su querida o pellizcando con descaro a una hermosa muchacha sea la evocación de una realidad sin disfraces o la reproducción exacta de la Historia.

Para Lubitsch, por otra parte, la Historia sólo le servirá como pretexto para hacer películas con suntuosos vestuarios de época, sedas y terciopelos que encantan el ojo entendido del antiguo hortera de la *Konfektion*. Este *showman* nato no educado en Hollywood, olfatea una buena oportunidad para relatar bajo el brillante tornasol de preciosas telas una aventura amorosa, y entremezclar la historia novelada y el melodramático empuje de las multitudes cuidadosamente compuestas con personajes estereotipados.

Preocupado por las bufonadas de los "apartes", Lubitsch recurre pocas veces al contraste de luz y sombra, que estaba en boga en Alemania. Su posición moral, típicamente berlinesa, que nunca se deja tentar por el ensueño y el misterio –para él, tanto el infierno como el cielo pueden esperar– está en la raíz de la técnica a veces opaca de la que se sirve, hasta el día en que se revela a su astucia el provecho que puede extraer del empleo del famoso claroscuro.

Sin embargo, debe reconocerse que la dirección de *Madame Dubarry* posee algunos matices más estudiados. Si bien las grandes recepciones de la corte tienen algo de sequedad a pesar de la exposición de telas lujosas, pisos y embaldosados resplandecientes y trabajados estucos, las escenas revolucionarias llevan la marca, quizá por efectos de una reminiscencia inconsciente, de la puesta en escena de las dos obras sobre Dantón montadas por Reinhardt: el drama de Büchner y el de Romain Rolland. En las escenas que muestran la conspiración contra la favorita, por ejemplo, la agrupación de los personajes surgiendo de las sombras están emparentados con los del *Dantón* de Buchovetzky, que seguía más fielmente el modelo.

Pero el recuerdo del arte reinhardtiano prevalece sobre todo en el manejo de las multitudes, al que Lubitsch debe buena parte de su renombre; con todo, los fotogramas revelan claramente la seca regularidad que preside la agrupación de los extras y el mecanismo de dicha imitación. Naturalmente, cierto flujo y reflujo anima de vez en cuando este orden preconcebido en exceso, como ocurre en *Ana Bolena* cuando la multitud se precipita frente a la catedral.

En *Madame Dubarry*, las masas revolucionarias que se apretujan en torno a la guillotina reclamando la muerte de la antigua favorita, alzan el brazo derecho, procedimiento que se advierte con frecuencia en las películas alemanas cuan-

do el grupo de extras tiene como misión expresar furor o exaltación. Ese gesto impuesto por Reinhardt en 1910 a los coros de su puesta en escena de *Edipo Rey* (representado en un circo berlinés) pierde todo valor en la mayoría de las películas en que la inspiración se ha convertido en procedimiento.

Pero la obra de Reinhardt que ha marcado más profundamente el estilo de Lubitsch es *Sumurun*, pantomima favorita de aquél (puesta en escena en 1909, retomada y rearmada siempre con amor en todo su fasto de cuento de las *Mil y una noches*).

Si en *Sumurun* el mismo Lubitsch, en su papel del trágico y jiboso bufón, se entrega a una curiosa danza convulsiva, automática, en la que brazos y piernas parecen tener vida independiente, es porque se había inspirado en ese aspecto caleidoscópico de *comedia dell'arte* que sirvió de ejemplo a la célebre pantomima. Dondequiera que se trasluzca ese ritmo ligero, tan raro en un film alemán, es a Reinhardt a quien debe rendirse homenaje.

Algunos momentos de *Sumurun* permiten prever la elegancia del futuro Lubitsch americanizado: en el negocio de un comerciante, por ejemplo, los empleados-clowns (al igual que su director, siempre en connivencia con el público) muestran y despliegan ricas telas con gestos de prestidigitador. Muy "toque Lubitsch", asimismo, las tomas desde lo alto de unos cojines dispuestos sobre una alfombra, alrededor de los cuales súbitamente parece alzar vuelo y dispersarse en graciosos círculos la ronda de bellas mucamas apresuradas. La película de *music-hall* norteamericana habrá de inspirarse en estos delicados arabescos.

Las películas de época reconocieron, aunque en grado menor que el asignado habitualmente, una influencia más:

la de las películas históricas de gran espectáculo de la cinematografía italiana. Se trata de una influencia más bien superficial, a pesar del hecho de haber marcado escenas de multitudes en los antiguos *Monumentlfilme*, ya se trate de las dos películas de Joe May –*Veritas vincit*, (1918), y *La tumba india* (1921)– o de un film netamente retrógrado como *Helena. La caída de Troya* (1923/24), de Manfred Noa, un director de tercer orden.

Ya hemos visto que tampoco debe sobreestimarse la contribución escandinava. Lo mismo ocurre en lo que a los directores rusos se refiere, de los que Buchovetzki nos parece un notable ejemplo: su película *Pedro el Grande,* extraída de la historia nacional rusa, no deja por ello de ser un film alemán.

V

LO FANTÁSTICO ESTILIZADO. LA "MAGIA" DE LABORATORIO

"...los jóvenes que actúan en el terreno cultural, yo entre ellos, han hecho de la tragedia un fetiche al proclamar su franca rebelión ante viejas respuestas y gastadas fórmulas, para oscilar de la ingenua dulzura y luminosidad del siglo diecinueve al extremo opuesto del pesimismo como finalidad en sí."

FRITZ LANG, *Happily ever alter,*
Penguin Film Review, 1948.

La muerte cansada o *Las tres luces*, de Fritz Lang (1921).

Lo que distingue al pueblo alemán es la afición por la muerte, mientras que las demás naciones sienten afición por la vida, como dijo Clemenceau cierta vez. Pero, ¿no será, más bien, como lo deja entrever Hölderlin en *Hyperión*, un sentirse acosado por el fantasma de la destrucción lo que impulsa al alemán, en su intenso temor a la muerte, a no cejar en la búsqueda de los medios que le permitan escapar del Destino?

Las películas mudas de Lang, así como sus argumentos para Rippert, muestran una y otra vez el tema de la muerte, vibrando en tono menor; es el *leitmotiv* de *Der mude Tod* (*La muerte cansada*, conocida también como *Las tres luces*). Reunidos por un tema principal: el de la joven que quiere arrancar a su amante de la muerte, los tres episodios (que se desarrollan en países y épocas diferentes) no son sino variaciones cuya conclusión es idéntica: todos los esfuerzos de la mujer para salvar al amado la llevan a su pérdida.

Pero Lang evolucionó: en 1948, en su artículo sobre el "final feliz", insiste repetidas veces en su negativa a rodar en lo sucesivo películas donde "un hombre es atrapado por el destino", es decir, a realizar una tragedia gratuita, provocada únicamente por un destino implacable.

De todos los cineastas alemanes, Fritz Lang es el que más acusó la influencia de la puesta en escena de Max

Reinhardt, aunque no por ello, como en el caso de Wegener, haya sacrificado su visión personal.

Este origen de su estilo aparece, sobre todo, en uno de los episodios de *Las tres luces*, el que se desarrolla en Venecia durante el Renacimiento: elevándose en diagonal, las escalinatas dibujan sus contornos netos sobre un fondo límpido; por ellas desciende una alegre multitud, con ese ritmo particular, esos movimientos llenos de vida de los que estaban animados los extras de Reinhardt. Las escenas del carnaval nocturno, donde las antorchas titilan en la oscuridad y las tinieblas parecen oscilar, recuerdan el refulgente impresionismo con que ese gran mago del teatro abordaba los dramas de Shakespeare. A través del arte de Reinhardt, vuelven a encontrarse igualmente en Lang las huellas de esas escenas frescas y ardientes del Quattrocento, como las que cobran vida junto a los cofres de las desposadas florentinas. La actitud despreocupada de esbeltos efebos de jubón y capa corta, apoyados en una arcada, bordeando un muro o subiendo a saltos una escalera persiguiendo a un adversario, no reconoce otro origen.

Lang es un arquitecto y tiene por lo demás formación de tal: por medio de una plástica luminosa, en contraste con los muros sombríos, hará resaltar los acanalados ojivales del portal gótico de una cripta. Ante tales esfuerzos, el decorado de *Caligari* parece reducido a arabescos planos y puramente lineales, totalmente desprovistos de la magia del claroscuro.

Pero lo que sobre todo adquiere un aspecto singular es el laboratorio del boticario: verdadero laboratorio de alquimista, las botellas y otros innumerables utensilios brillan vertiginosamente; semejantes a fantasmas fosforescentes, surgen en medio de las tinieblas esqueletos y animales embalsamados. Reina allí una atmósfera satánica que obliga a pensar que en semejante lugar, surgido de un cuento de

Hoffman, deben urdirse horribles conspiraciones. (Sin embargo, el boticario no es más que un hombrecillo inofensivo que en determinado momento arrancará de manos de la joven amante la copa envenenada.)

Este método, que consiste en subrayar y destacar, a menudo en exceso, el relieve y contornos de un objeto o las molduras de un decorado, método que no se advierte todavía en *El Golem*, de atmósfera más efervescente, se convertirá en una característica del film alemán. A partir de ese momento, los decorados se iluminarán en la base para acentuar el relieve, deformando y transformando la plástica mediante una reunión de líneas enceguecedoras e insólitas. Se llegará también a disponer grandes proyectores sobre los costados, para iluminarlos en forma oblicua y aclarar violentamente la arquitectura, o producir con ayuda de las superficies salientes esos estridentes acordes de luz y sombra que son ya clásicos. Los directores y operadores alemanes se pondrán a hacer malabarismos con la iluminación, al punto de que Kurtz podrá decir que la luz crea a veces "profundidades sin fondo". Llegarán a desgarrar los contornos y las mismas superficies para volverlas irracionales, exagerando los surcos de sombra y los chorros de luz; además, acentuarán ciertos contornos bañando las formas con una banda de luz y originando así una plástica artificial. Juego de contrastes o de contrapunto que desembocó en esa "magia de laboratorio" semi-tangible y semi-irreal de la que habla Jean Cassou.

Esta oposición violenta la encontramos en autores románticos como Eichendorff, que en su novela *Presentimientos y presente*, al describir un alegre baile de máscaras que invade un patio oscuro y obliga a un caballero errante a participar de la danza, anota: "Una sola bujía, fijada a un poste, lanzaba sobre esta extraña confusión su vacilante claridad, mecida por el viento".

Lang entendió muy pronto todo lo que podía extraerse del manejo inteligente de la iluminación para crear una atmósfera: abre un muro para levantar en un arco ojival una rígida escalera, cuyos peldaños componen una gama luminosa; un intrincado boscaje de bambúes de lisos troncos, inundados por una luz a la vez flotante y fosforescente, parece no ser más que el preludio del *crescendo* luminoso de la selva que atravesará Sigfrido. Los cineastas alemanes, dice Kurtz, en su apego a los efectos luminosos, tratan la luz como "elemento de formación del espacio".

Estas concepciones desempeñaron, sin duda un papel en el arte de Lang, pero sería un error considerar sus primeras películas como puramente expresionistas. Su intenso sentido de la plástica y su don de manejar la iluminación para hacer surgir las líneas arquitectónicas serán sus únicas contribuciones a la evolución expresionista.

VI

LAS SINFONIAS DEL HORROR

"Dejad para nosotros, los alemanes, los horrores del delirio, las ensoñaciones de la fiebre y el reino de los fantasmas. Alemania es tierra de viejas hechiceras, de pieles de oso, de golems de ambos sexos y, sobre todo, apta para mariscales como el pequeño Cornelio Nepote, nacido de una raíz que los franceses llaman mandrágora. Espectros así no pueden florecer sino del otro lado del Rin; Francia jamás será un país para ellos..."

HEINRICH HEINE, *La escuela romántica*, 1833.

"Nos queda todavía por hablar de la fuente inagotable de los efectos poéticos en Alemania: el terror; las almas en pena y los brujos gustan tanto al pueblo como a la gente culta."

MADAME DE STAËL, *Alemania*, 1813

Nosferatu (1922). La huella de la doble personalidad. El burgués demoníaco.

El título completo de la película de Murnau es *Nosferatu, una sinfonía del horror.* Y por cierto al ver nuevamente el film en nuestros días no podemos menos que sentirnos impresionados por lo que Béla Bálazs llamó "las glaciales corrientes de aire del más allá". ¿A qué se debe que, en comparación, el terror que emana de *Caligari* nos parezca casi artificial?

Para Friedrich Wilhelm Murnau, el director más grande que hayan tenido los alemanes, la visión cinematográfica nunca es el resultado del puro esfuerzo de estilización decorativa. Murnau ha creado las imágenes más perturbadoras y más cautivantes de la pantalla alemana.

Murnau se formó como historiador del arte, pero mientras Lang solía intentar en el estudio la fiel reproducción de cuadros célebres, Murnau sólo guarda de ellos el recuerdo, y por medio de una elaboración interior convierte las imágenes en visiones personales. Cuando nos muestra en su *Fausto*, disminuido por la perspectiva, el cuerpo yacente de un apestado, y en primer plano las enormes plantas de sus pies, en realidad está trasponiendo el Cristo de Mantegna. Y Margarita, acurrucada en la nieve en medio de las ruinas de una choza, con la cabeza envuelta en su rebozo y teniendo en brazos al niño, no es más que la vaga reminiscencia de una madona flamenca.

Tratando de huir de sí mismo, de salirse de sí, Murnau no se ha expresado con esa continuidad de concepción artística que tanto facilita el análisis del estilo de Lang. Pero todas sus películas llevan la huella de su dolorosa complejidad íntima, de esa lucha que se libraba en él contra un mundo al que seguía siendo desesperadamente ajeno. Sólo en su última película, *Tabú,* parece haber hallado por fin la paz y un poco de felicidad en el seno de una naturaleza luminosamente alegre, donde no cabe el sentimiento de culpa inherente a la moral europea. Gide, liberado por un clima propicio desde *El Inmoralista*, y emancipado de la austeridad protestante y de los escrúpulos que había impreso en él, pudo abandonarse finalmente a sus gustos naturales. Pero Murnau, nacido en 1888, llevaba dentro de sí el temor que proyectaba sobre sus semejantes la amenaza implícita en el inhumano parágrafo 175 del código penal, que se prestó a todos los horrores de la extorsión hasta la revolución de 1918.

Murnau, artista conciente, alemán en el buen sentido de la palabra, jamás recurrió a los subterfugios que pueden facilitar la tarea del creador. Por ello, sus producciones parecen por momento algo pesadas, y sólo paulatinamente dejan traslucir el sentido profundo de su ritmo. En otras ocasiones, cuando debe ceder a la presión de los comerciantes de la UFA y agregar un "final feliz", como en el caso de *La última carcajada*, hace que la película concluya apresuradamente y a disgusto, recurriendo al más crudo oficio de una comicidad vulgar, y se torna tan grosero como cierto público que aplaudía viendo *Las hijas de Kohlhiesels*, una película de Lubitsch.

Por otra parte, debe admitirse que el genio de Murnau –y en su caso está permitido hablar de genio– ofrece desigualdades sorprendentes. Este hombre tan sensible a veces se equivoca y suele caer en lugares comunes. En *Fausto,* por

ejemplo, imágenes edulcoradas alternan con visiones potentes, deslumbrantes de fuerza creadora. Su alma huraña, doblegada por la pesada herencia de un sentimentalismo típicamente alemán y de morbosa timidez, admira en los demás la vitalidad y la fuerza muscular que le faltan. Por eso permite a Jannings, en el papel de Mefisto, las peores fatuidades, y no siempre sabe poner límites a la exuberancia de un Dieterle.

Murnau, oriundo do Westfalia, está totalmente impregnado del ritmo de esa región de vastas praderas, donde corpulentos campesinos crían caballos de labranza de gruesa osamenta. En las composiciones de estudio a las que se encuentra restringido, conserva la nostalgia de lo rústico, nostalgia que imprimió un regusto salvaje a *La tierra en llamas* y que también se advierte en *Amanece,* filmada en estudios norteamericanos.

Contrariamente a lo que sucedía en la mayor parte de las películas alemanas de la época, los paisajes, las imágenes de la pequeña ciudad o del castillo de *Nosferatu* se rodaron al aire libre. Y no era porque las fronteras se les hubiesen cerrado a causa del odio que inspiraban a sus vecinos que directores alemanes como Lang o Lubitsch hacían construir, para rodar en estudios o a pocos metros de ellos, sobre un terreno cualquiera, amplios bosques o ciudades enteras Sin mayores dificultades podrían haber hallado ciudades góticas que respondiesen a las necesidades de la cámara sobre las costas del mar Báltico, o poblaciones barrocas en la Alemania del sur: pero los preceptos expresionistas los alejaban de la naturaleza.

Sin embargo Murnau, al rodar *Nosferatu* con un mínimo de recursos financieros, sabía discernir en la naturaleza la posibilidad de obtener hermosas imágenes: capta la forma frágil de una nube blanca flotando sobre las dunas, en las que el viento del Báltico juega con las escasas briznas, y

fija la filigrana que los ramajes diseñan sobre un cielo primaveral invadiendo el crepúsculo. Hace perceptible la frescura de una pradera donde galopan los caballos con la levedad maravillosa de las bestias liberadas de sus arneses.

La naturaleza participa del drama: mediante un montaje cargado de sensibilidad, el empuje de las olas hace prever la proximidad del vampiro, la inminencia del destino que se abatirá sobre la ciudad. Sobre esos paisajes, colinas sombrías, espesos bosques, cielos de nubes desflecadas que anuncian la tempestad, se cierne, como indica Bálazs, la noción de lo sobrenatural, aunque sean naturales.

En una película de Murnau, todo plano tiene una función precisa y ha sido concebido en su totalidad para participar de la acción trágica. Si no vemos más que por un instante el detalle en primer plano de velas hinchadas, este plano es tan necesario para la acción como la imagen precedente (la vista panorámica de rápidas olas que arrastran el barco con su lúgubre carga).

Los grisáceos telones de áridas colinas, que representan los Cárpatos en torno al castillo del vampiro, recuerdan por su extrema sobriedad casi documental algunos pasajes de las películas de Dovchenko. Años más tarde, obligado por la UFA a servirse de reproducciones en cartón-piedra, Murnau rodará en estudio y con ayuda de maquetas su célebre panorámica del viaje aéreo para *Fausto*. Nada falta en esa prodigiosa cadena de montañas *Ersatz*, ni los abismos ni los torrentes cuidadosamente prefabricados; sólo se hacen tolerables, y a veces hasta admirables, gracias al talento de Murnau, que enmascara el cartón con emanaciones vaporosas, napas de bruma, reflejos de luz atravesados por la niebla, una magia a la que son tan sensibles los alemanes y de la que se sirven tan bien como del resplandor tamizado de una araña en una habitación totalmente cerrada. Es el aprovechamiento grandioso de todo el artificio

cinematográfico por parte de un hombre que conoce a fondo su oficio, ¡pero cuánto echamos de menos las vastedades grisáceas de *Nosferatu*!

En su madurez, el talento de Murnau sabrá crear de la nada, y en estudios, la visión cautivante de extensas llanuras nevadas donde se alza un árbol hirsuto, o la triste desnudez del madero que resta de una empalizada demolida, refugio precario de Margarita acunando a su hijo. Asimismo, en estudios norteamericanos, creará para *Amanece* ciénagas de una desolación tan natural que el ojo deberá recorrerlas largo rato antes de advertir el artificio.

Al igual que Arthur von Gerlach –el creador de La *crónica de Grieshuus*–, Murnau fue uno de los pocos directores alemanes con un amor innato por el paisaje –más propio de los cineastas suecos–, y nunca se reconcilió con el empleo de sucedáneos. Cuando rodaba *El pan nuestro de cada día* (*City Girl*), según hace notar Théodore Huff, Murnau se emocionaba hasta las lágrimas al sentir que su cámara recorría los campos de trigo de Oregón y se deslizaba, en plena cosecha, a través de ese mar de granos maduros. El advenimiento del cine sonoro y las bajezas mercantilistas de Hollywood cortaron ese sueño de raíz. Para escapar a la mutilación de sus películas, Murnau huyó a los mares del sur, hacia *Tabú*.

La arquitectura de *Nosferatu,* típicamente nórdica –fachadas de ladrillos con sus frontis truncados–, se adapta perfectamente a una acción insólita. Murnau no falsea, mediante iluminaciones contrastadas, la fisonomía de la pequeña ciudad del Báltico; tampoco necesita aumentar el misterio de sus callejones y sus plazas con un claroscuro artificial. La cámara de Fritz Arno Wagner, bajo la dirección de Murnau, es suficiente para evocar lo misterioso, con el empleo de ángulos imprevistos que confieren al castillo del vampiro un aspecto siniestro, en la escena en que Nosferatu prepara una

extraña salida. Del mismo modo: ¿qué hay más expresivo que una larga calle estrecha, apretada entre fachadas de ladrillos congelados en atroz monotonía, vista desde lo alto de una ventana cuyo barrote cruza la imagen?

Sobre las gruesas piedras del pavimento, los empleados de pompas fúnebres, con altos sombreros y ajustadas levitas, avanzan lentamente, negros y rígidos, llevando en grupos de dos el pequeño ataúd de una víctima de la peste. Nunca volverá a realizarse un expresionismo visual tan perfecto, y su estilización fue lograda sin la ayuda del menor artificio. Murnau retomará el tema en *Fausto,* pero en este caso lo pintoresco de los hombres ocultos por la capucha suprime casi totalmente la plástica pura y desnuda que alcanzaba la lúgubre fantasía de su primera composición.

La cámara de Murnau y Fritz Wagner emprende asimismo la tarea de evocar el horror. Recordemos que la figura del doctor Caligari y de Cesare a menudo surgían al sesgo, en un plano que intencionalmente se dejaba sin definir y que Kurtz llamaba "el plano ideal y puro de la expresión traspuesta de los objetos".

Murnau crea la atmósfera de terror mediante movimientos más directos hacia la cámara: la forma repulsiva del vampiro avanza, con lentitud exasperante, desde la extrema profundidad de un plano hacia otro en el que bruscamente se torna gigantesca. Murnau ha captado todo el poder visual que emana del encadenamiento de los diversos planos y dirige con virtuosismo realmente genial esta gama de planos, midiendo el avance del vampiro a través del efecto que su vista produce en el aterrorizado joven. En lugar de presentarnos gradualmente todo el trayecto, rompe de pronto la aproximación con una puerta que se cierra de pronto para detener la terrible aparición, y la vista de esa puerta tras la cual sabemos que acecha el peligro nos mantiene en vilo.

Es verdad que *Caligari* nos muestra, al comienzo de la película, al demoníaco doctor caminando directamente hacia cámara, mientras toda su corpulencia se yergue en actitud amenazante: por un segundo, sus facciones se hinchan diabólicamente. Pero una sombra cuadrangular inmediatamente elimina el efecto. Cesare, al avanzar dentro de la tienda o al atravesar la gran alcoba clara de Lil Dagover, o el robot que desde el fondo de la pantalla viene hacia nosotros en *Metrópolis,* no son imágenes tan violentas como la del vampiro desprendiéndose poco a poco de las tinieblas. (Lang sabrá sacar provecho del avance brusco de un personaje hacia el espectador: al comienzo de *El testamento del doctor Mabuse,* la cabeza de éste se presenta primero pequeña y distante sobre fondo negro, para ser proyectada de pronto hacia adelante como impulsada en forma sobrenatural hasta llenar todo el cuadro.)

Murnau sabe también subrayar la fuerza de un movimiento transversal, al extenderlo sobre toda la superficie de la pantalla: es el sombrío buque fantasma que navega con las velas hinchadas por un mar embravecido y llega a puerto, cargado de amenazas; o incluso la silueta enorme del vampiro, enfocado desde abajo, que lentamente atraviesa el velero para apoderarse de su presa. Aquí el ángulo de la cámara le confiere, además de sus proporciones gigantescas, una especie de oblicuidad que lo proyecta fuera de la pantalla y hace de esa sombra algo así como una amenaza tangible, de tres dimensiones.

Con frecuencia ha llamado la atención que Wiene, al utilizar para *Caligari* cubre-imágenes de formas variadas, no se haya servido nunca, para acentuar la impresión de misterio y terror, de trucos ya empleados por Mélies. En *Las tres luces* Lang supo sacar partido de las sobreimpresiones y los fundidos: la marcha de los muertos hacia el gran muro, en sobreimpresión, las transformaciones diversas y las apa-

riciones repentinas, muestran que había comprendido los recursos de una técnica capaz de liberarse de las limitaciones impuestas por este arte de dos dimensiones.

En *Nosferatu,* pesadilla de ojos abiertos, los movimientos espasmódicos de la carroza embrujada que conduce al joven viajero al país de los fantasmas, o de esos ataúdes apilados con rapidez atroz, se lograron usando "el procedimiento de la vuelta de manivela". Los espectros de los árboles blancos y desnudos que se yerguen sobre un fondo negro, como osamentas de bestias antediluvianas durante el acelerado trayecto hacia el castillo del monstruo, se obtuvieron mediante la intercalación de algunos metros de negativo.

Murnau utiliza mejor que muchos fanáticos del expresionismo el hechizo de los objetos animados: en la cala abovedada, la hamaca vacía del marino muerto sigue meciéndose suavemente, como en vida de su dueño; con extremada preocupación por la concisión, Murnau sólo indica el vaivén del reflejo luminoso de la oscilación sostenida y monótona de una lámpara, suspendida sobre la desierta cabina del velero cuyos tripulantes han sido golpeados por la muerte. Murnau introducirá todavía ese juego de reflejos cuando su Fausto rejuvenecido posea a la orgullosa duquesa de Parma sobre su suntuoso lecho: encima de éste oscila una araña; pero, rompiendo su discreción habitual por la intervención excitante de un Mefistófeles "testigo", se inclinará por un realismo que le hará captar la lámpara misma junto con el juego de sus reflejos.

El universo obsesionado de Hoffmann renace en una película de Karl Heinz Martin, *La casa de la enseña de la luna*, donde se ve a un escultor de figuras de cera que ostenta los estigmas de sus criaturas. En *Narcosis*, cuya acción

transcurre en nuestros días, hay un personaje que se asemeja en todos sus rasgos a Caligari. El gusto de los cineastas alemanes por los personajes lúgubres llega a seducir al mismo Lang: en *Las tres luces*, el boticario que durante la noche busca la mandrágora está rodeado de elementos macabros; árboles con las raíces al aire, de retorcida silueta, se alzan como fantasmas. El pobre sujeto (un hombrecillo indigno de ser admitido en la mesa de los burgueses acomodados), ridículo en su pesada capa de esclavina y su sombrero de copa, alargado como los tocados de dimensiones excesivas de *Caligari* o *Torgus*, ofrece un aspecto insólito. Hacer que personajes aparentemente siniestros se revelen como inofensivos es un placer al que renunciará difícilmente un director alemán. Así, Paul Leni en *El gabinete de las figuras de cera* convierte a un bravucón de feria en un personaje ambiguo. Por otra parte, el extraño hombrecillo de *Genuine*, de ropas estrechas, polainas blancas y guantes claros, ¿es verdaderamente tan cándido como se pretende hacernos creer cuando su sobrino se despierta de una pesadilla?

Entre los autores románticos, sucede con frecuencia que se ignore al comienzo si un personaje que terminará por revelarse simpático no es después de todo un demonio maligno. En *El tiesto de oro* de Hoffmann, el archivista Lindhorst, príncipe de espíritus benévolos, atemoriza al estudiante Anselmo con la penetrante mirada de sus ojos brillosos, que giran en las órbitas huecas. Hoffmann, nos dice Heine, veía debajo de cada peluca berlinesa un espectro haciendo muecas, transformaba a los hombres en bestias y a las bestias en consejeros áulicos prusianos y asesores financieros. Es este mundo híbrido, a medias real, el que subsiste en las películas alemanas.

Observamos en los autores románticos esta tendencia a situar las criaturas irreales producidas por su imaginación

en la extraña escala de una jerarquía compleja, mezclando la minuciosidad de un orden burgués sólidamente establecido, con elementos totalmente fuera de lo común que predisponen a ingresar en lo fantástico. ¿Podemos estar seguros de que uno de esos señores que desempeñan una profesión bien definida y ostentan un título oficial y pomposo, caro a los pequeños Estados secundarios de Alemania, no alienta esa doble vida tan agradable a los espíritus románticos? Un secretario o archivista municipal, un bibliotecario de carrera, un consejero secreto, ¿no esconden bajo su apariencia de funcionarios más o menos importantes algún vestigio de brujería que a cada instante amenaza con salir a la superficie?

A la luz de estas comparaciones, comprenderemos mejor a algunos personajes de películas alemanas, personajes cuya vulgaridad recuerda la bufonería de los pequeños diarios picarescos, tan abundantes en Alemania. En *Las tres luces* y *La última carcajada*, Lang y Murnau se complacen en explorar la grosería de los pequeños burgueses, embrutecidos por los excesos en la comida y la botella, aturdidos por el fresco aire libre (lo mismo vale para los burgueses ebrios de *La escalera de servicio,* rodada por Leni y Jessner, o *La noche de San Silvestre,* de Lupu Pick).

¿Se trata del conflicto de esa doble alma de la que se lamenta Fausto, y ese desdoblamiento insensato desgarra a todo un pueblo?

Son numerosas las huellas de este *Doppelgänger*: en *Titán*, el bibliotecario Schoppe, personaje neurótico, evita posar los ojos en sus manos o sus pies por miedo a advertir que pertenecen "al otro". Escuchemos también a Hoffmann, aterrorizado por su propio "yo" en *El elixir del diablo*: "Todo mi ser, convertido en juguete caprichoso de un destino cruel, rodeado de singulares fantasmas, flotaba sin descanso en un océano de acontecimientos cuyas enormes olas

volvían a caer rugientes sobre mí. Ya no puedo reencontrarme... soy lo que parezco y no parezco lo que soy. Problema inexplicable para mí mismo: mi 'yo' está partido en dos".

El desdoblamiento demoníaco aparece en numerosas películas alemanas: Caligari es al mismo tiempo el eminente médico-jefe y el charlatán de feria. Nosferatu el vampiro, señor de un castillo feudal, quiere comprar una casa a un corredor de inmuebles, empapado él mismo de demonismo. Y el personaje de la Muerte en *Las tres luces* es a la vez un vulgar viajero en busca de un terreno en venta. Pareciera que para el alemán el costado demoníaco de un individuo implicara obligadamente una contraparte burguesa. En ese mundo indeciso que se desarrolla sobre la pantalla, nadie está seguro de su identidad, y muy bien puede perderla con el correr del tiempo: Homunculus, que es una especie de *Führer*, llega a desdoblarse voluntariamente: disfrazado de obrero, hostiga a los pobres contra su propia dictadura. Ese gusto morboso por el desdoblamiento lo encontramos en *El testamento del Dr. Marbuse* y, atenuado, en *M, el vampiro negro*, ambas de Fritz Lang.

Las facciones lampiñas, el cráneo calvo atrozmente desnudo y casi indecente de Nosferatu, vivieron durante mucho tiempo en el recuerdo de los cineastas alemanes: en el medio más burgués de *Tres páginas de un diario*, de Pabst –que fue sin embargo el campeón de cierto "realismo social"–, el director del reformatorio parece un hermano de Nosferatu. Vigilante y obsequioso, parece gozar del don de la ubicuidad, semejante a un diablo que salta de su caja, demasiado corpulento, rígido y ampuloso en su oscura levita, recuerda al enigmático servidor encarnado por Fritz Rasp en *Metrópolis*.

La calvicie obsesionante de Nosferatu, de la que encontramos una réplica en el hombrecillo de *Genuine*, parece salida directamente de *Titán*, la novela de Jean Paul, que

nos muestra, apareciendo bruscamente en medio de los bebedores del sótano de una taberna (lugar muy indicado para las apariciones diabólicas desde *El sótano de Auerbach*) a "un desconocido calvo como una calavera, desprovisto de cejas, de mejillas rosadas pero marchitas". Ese personaje retuerce su piel repugnante en muecas convulsivas, de modo que a cada instante se cree distinguir a otro personaje bajo esa máscara cambiante.

El hombre calvo augura a uno de los bebedores, el bibliotecario Schoppe, ligeramente ebrio por un ponche humeante, que dentro de quince meses y un día se volverá loco. En *Caligari*, Cesare vaticinará en forma parecida a un hombre demasiado alegre que morirá antes del alba.

Titán contiene todos los elementos de siniestra fantasía que el cine hará suyos un siglo después: el hombre calvo instala en Madrid un gabinete de figuras de cera y, hábil ventrílocuo, oculto bajo un manto negro se disimula entre sus muñecos, o bien el joven conde sigue al calvo a lo largo de un corredor y advierte en un espejo su propia cabeza en llamas.

Notemos el atuendo singular, pasado de moda y un tanto irreal de los personajes de Caligari o los burgueses de *Las tres luces*. El individuo demoníaco que compra su sombra a Peter Schlemihl, el héroe de Chamisso, usa una levita gris a la antigua moda francesa; del mismo modo que está fuera de época el traje gris ceniza de otro personaje funesto, el abogado Coppelius de *El arenero,* cuyo aspecto físico parece prefigurar a Caligari. En numerosas películas alemanas se mueven personajes con ropa pequeño-burguesa que data de esa época conformista que en Alemania comienza después de la caída de Napoleón y se extiende hasta 1848. Es la época hoffmanesca que tratan de resucitar películas como *El estudiante de Praga* o *Nosferatu,* cuya acción transcurre en 1838, mientras los burgueses de *Caligari*, *Las tres luces*,

e incluso *M. el vampiro negro* sólo presentan un recuerdo vago.

El vestuario será siempre una especie de factor dramático en el cine alemán: *Homunculus*, criatura nacida de un artificio de laboratorio, parece tomar forma solamente por los contrastes entre el negro del fondo y el de su capa y su sombrero de copa, y el blanco de su máscara de muerto y sus manos crispadas. La vestimenta del Dr. Caligari, una amplia capa flotante que le confiere aspecto de murciélago, se introduce en la acción propiamente dicha en virtud del dinamismo sugestivo y tradicional de los alemanes, inclinados a las transformaciones polimorfas. En *El estudiante de Praga*, el Maligno, encarnado por Werner Krauss, asume al mismo tiempo la forma de espantapájaro y de demonio cuando aparece en la proximidad de uno de esos árboles retorcidos artificialmente, como los de *Las tres luces,* en medio de la tempestad que agita los faldones de su levita. El buen burgués de paraguas se transforma, y el paraguas apunta como un arma. Recordemos también al estudiante Anselmo, héroe de *El tiesto de oro*: mirando al digno archivista Lindhorst que se aleja en las sombras del crepúsculo, se pregunta, al verlo planear más que marchar sobre el valle y advertir de pronto en su lugar a un buitre que se eleva por los aires, si no será víctima de una alucinación. ¿No hay allí una prefiguración del Scapinelli que cambia de aspecto, que se convierte en otro simplemente porque su traje se infla, oscila y se estira como en un espejo deformante?

Tales transformaciones llevan al límite el fenómeno del desdoblamiento. Envuelto en un manto de color pardo muy particular, que revolotea en torno a su persona formando mil pliegues y repliegues, el hombrecillo extraño de las aventuras de *La noche de San Silvestre*, a quien manejos diabólicos han privado de su imagen en el espejo, da pequeños saltos en la taberna, parece multiplicarse, "bajo el reflejo de

las luces parecería que se agitaran numerosas figuras superpuestas como aquellas de las escenas fantasmagóricas de Ensler".

Autores románticos como Novalis o Jean Paul, anticipándose al delirio visual y al estado de efervescencia ininterrumpida de los expresionistas, parecen haber previsto los planos encadenados que el cine iba a realizar. Ante los ojos de Schlegel, en *Lucinda*, los rasgos de la amada se esfuman: "muy rápidamente los contornos se transformaron, volvieron a su forma primitiva y de nuevo se metamorfosearon hasta desaparecer completamente ante mis ojos exaltados".

¿Es presuntuoso declarar que el cine alemán no es sino una prolongación del romanticismo y que la mecánica moderna no hace más que prestar formas visibles a las fantasías románticas?

VII

HACIA UN EXPRESIONISMO DECORATIVO

"Las estilizaciones expresionistas no tienen fines decorativos; en ese caso, no serían más que un abuso intelectual del arte y del mundo."

PAUL FETCHER, *El Expresionismo*, 1914.

El gabinete de las figuras de cera (1924). La concepción del espacio. La obsesión por los corredores y las escaleras.

Si Paul Leni, pintor expresionista y cineasta, se inspira en el título de *El gabinete del Dr. Caligari* para lo esencial de su *El gabinete de las figuras de cera,* lo hace intencionalmente: con su estilo ameno y servido por una técnica perfeccionada, ampliará el ambiente de feria tan propicio a los misterios. Escenógrafo inteligente, Leni comprendió la atracción que el vestuario y los decorados confieren a las imágenes de un film; asimismo, adoptará la fórmula elegida por Lang para *Las tres luces*: tres episodios que se desarrollan en épocas y países diferentes.

En *El gabinete de las figuras de cera*, el estilo de Leni, que cristalizaría después de su llegada a Estados Unidos, no estaba aún definido. Con más frecuencia que Lang, varía los elementos de los que se sirve de acuerdo al ambiente de cada episodio.

Los decorados hinchados como una masa, en el episodio de la mujer del panadero, muestran redondeces por todas partes, paredes onduladas y ampolladas: corredores, escaleras (vagamente inspiradas en *El Golem),* columnatas imprecisas y blandas, desprovistas de armazón rígido, toman el aspecto de vaya a saber qué amontonamiento de moluscos cuya sustancia fuese a saltar y rebotar al menor contacto. Sabiamente, estos decorados resultaron los más adecuados al físico de Jannings, verdaderamente desbordan-

te, al que un grosero maquillaje despersonaliza el rostro que surge como la de una cabeza de muñeco de tiro al blanco. Ridículo con su enorme turbante, el cuerpo todavía hinchado por el ropaje, semejante a un inmenso trompo, su Harún-al-Rashid pasea su barriga por un Oriente de pacotilla. Kurtz, con exactitud, destaca una divergencia de estilo: por momentos Jannings es el perfecto actor expresionista, pero esos momentos se contradicen con otros cuya "bufonería psicológica" roza el naturalismo.

El episodio de Iván el Terrible está todo él sumergido en un claroscuro de vaporosos efluvios, en que las partículas de polvo flotan sobre las manchas luminosas y un impresionismo renaciente viene a atenuar la dureza de los contrastes expresionistas. La silueta de un gran poste de ribetes nacarados pone su acento en la penumbra. De toda esa niebla artística emerge una puerta, icono precioso cuyo aspecto multicolor se adivina, y bruscamente se dibuja allí el esqueleto brillante y frío de un lecho de baldaquín.

Los detalles arquitectónicos de los dos primeros episodios revelan la habilidad de Leni como escenógrafo: turgentes cúpulas orientales animando el abundante contrapunto de los pesados turbantes que llevan los cortesanos del califa; de pronto aparece la ciudad de Bagdad, llena de curvas ligeras y transparentes, pero tan chata como la pequeña ciudad esquematizada de Caligari, tantas veces comparada a las construcciones de los cuadros de Lyonel Feininger. Igualmente las cúpulas rusas, bulbos privados de estructura aparente, son elementos exclusivamente decorativos; aparecen por todos lados, tanto para flanquear la gran puerta del palacio como para disimular en un salón la entrada de un pasadizo secreto.

Por otra parte, Leni nunca evita la asociación de ideas que fatalmente conduce a la imagen de la isba, con sus pesados soportes y su techo bajo. Por ello, hasta en el palacio

del zar es necesario inclinarse, y por todas partes se ven portales de arcadas cortas y pesadas; la sala del Voivoda, de proporciones al mismo tiempo enormes y restringidas, al dar cabida a todos los invitados a una boda habrá de apretarlos, comprimirlos, asfixiarlos debidamente.

Se trata de captar el alcance de ese estilo: esos techos bajos, esas bóvedas, obligan al cuerpo a inclinarse, a quebrarse bruscamente, lo obligan a movimientos y giros espasmódicos, a gestos visiblemente incompletos que originan esas curvas o diagonales quebradas y extravagantes, ordenadas según los principios expresionistas. Si para el episodio del califa el expresionismo se reafirmó principalmente en los decorados, para el episodio ruso se refugió por completo en las actitudes de los personajes: el sanguinario zar y su ayudante cruzan delante de un muro, el busto echado hacia adelante, doblados a la altura de la cintura para presentar paralelas cuidadosamente estilizadas.

Años más tarde Leni retomará esta actitud para *El hombre que ríe*, rodada en Estados Unidos, donde presenta a un rey de Inglaterra que se desplaza exactamente de la misma forma a lo largo de un corredor, acompañado por su sádico bufón.

En todo el episodio ruso, Leni buscará esa arquitectura que impide a los cuerpos evolucionar normalmente y donde está coartada la natural expansión de los gestos. Cuando ya no le quedan bóvedas y puertas bajas, levanta una caja de escalera estrecha y profunda, cuyas paredes llenas de amenazas reducen aún más el pequeño espacio. La misma cámara de torturas del gran palacio no es más que una escalera en fuerte pendiente que dispensa al zar, gracias a sus escalones, una gran variedad del espectáculo horroroso de sus víctimas.

Iván el Terrible de Eisenstein muestra la influencia ejercida por la estilización decorativa del film de Leni. Eisenstein

se inspiró en él para disponer los cuerpos en la pantalla, al reducirlos a ornamentos y fijar sus gestos en una abstracción sabiamente elaborada.

Mucho habría que decir acerca de esta predilección tan marcada de los alemanes por las escaleras como escenario de la acción. Se explica mejor la atracción que ejerce igualmente sobre ellos el misterio de los largos corredores oscuros y desiertos, multiplicados por von Gerlach en su película *Vanina* y también utilizados por Paul Leni en *La voluntad del muerto*, realizada en Estados Unidos. El corredor es decididamente el lugar ideal para el claroscuro: en su cuento "El mayorazgo", dice Hoffmann: "Atravesamos largos corredores de altas bóvedas; la luz vacilante que llevaba Franz lanzaba claridades singulares en el espesor de las tinieblas. Las formas vagas de los capiteles, pilares y arcadas de color parecían suspendidas en el aire. Nuestras sombras, parecidas a oscuros gigantes, marchaban junto a nosotros, y sobre las paredes temblaban y se agitaban las imágenes al pasar las sombras sobre ellas...".

Dejemos a los psicoanalistas la tarea de descubrir en el gusto por las escaleras y los corredores las represiones que quieran. Pero, ¿no podría admitirse que las escaleras encarnan para el psiquismo de los alemanes –a quienes fascina el "*Werden*" (el "devenir") más que el "*Sein*" (el "ser")– una ascensión, y que los peldaños representan las gradaciones? ¿Y no estaría también permitido –si se considera el respeto por la simetría– pensar por comparación que la simetría de una escalera representa para ellos equilibrio y armonía?

Podría ocurrir también que el significado de esas imágenes, representadas con tanta frecuencia, no fuera más allá de lo puramente decorativo; Wiene vuelve a usar el poder alucinante de la primera escalera de caracol que mostró en

Caligari en la casa de *Genuine*, para dar al espectador la sensación de ascender al infinito.

En algunas películas alemanas, la escalera tiene tanta importancia como en *Potemkin* las escalinatas que descienden los cosacos.

Pero si las persecuciones del episodio oriental de *Las tres luces* se desarrollan sobre innumerables escaleras (persecución que Leni repite en su episodio de Harún-al-Rashid), si Lang presenta igualmente sobre escaleras, en la *Venganza de Krimhilda,* algunas víctimas que se arrastran y hace descender por ellas a Hagen *y* Gunther, los últimos sobrevivientes, ¿es realmente necesario? ¿Es sólo para acentuar lo pintoresco de su ciudad medieval por lo que Murnau sitúa sobre los peldaños de una interminable escalera la escena de los apestados de *Fausto?*

El crítico teatral Herbert Ihering, en su libro *Dramaturgia contemporánea* (1924), se esfuerza por analizar el sentido de las famosas *"Jessnertreppen",* esas escaleras estilizadas que Léopold Jessner colocaba sobre el escenario y de las que se sirvió abundantemente en su puesta en escena de *Fausto*. Ihering expresa que quienes objetan que las escaleras, los descansos y las arcadas, no son sitios para la acción, no comprenden que es preciso interpretar esos elementos, ya que la "división del espacio" es "función dramatúrgica", y que no se trata aquí de obtener un efecto pictórico. Sabemos perfectamente, añade, que el camino accidentado de *Guillermo Tell* no es una escalera y que la acción de *Ricardo III* no se desarrolla sobre peldaños. Si Jessner los introduce es porque ha descubierto nuevas posibilidades para los personajes, para la estructura, la división y la coordinación de las escenas y los grupos, y porque sabe que las palabras y los gestos deben ser *"raumbildend"*, deben construir el espacio, crearlo. Lo que el alemán llama *"Raum"* es, por otra parte, una concepción a medias metafísica, a medias

real: el "*Bühnenraum*" del que hablarán con frecuencia los críticos puede significar tanto el espacio limitado que percibe el ojo del espectador, como la idea de un espacio ilimitado creado en la escena por el poeta y las prolongaciones de la imaginación. En ambos casos, el cuerpo del actor "construye el espacio"; los peldaños permiten la expansión del "dinamismo desencadenado" del actor.

Allí está la explicación, al margen del contenido psicoanalítico de su empleo, de la importancia que adquieren las escaleras en las películas alemanas.

Sin discusión, el episodio más expresionista de *El gabinete de las figuras de cera* es el de Jack el Destripador: los ángulos se quiebran con levedad, las superficies presentan inflexiones en incesante transformación, como en un inmenso caleidoscopio, y las paredes oblicuas ceden sin revelar jamás su secreto. Es el caos de las formas: triángulos y romboides perforan el espacio, cascadas de luz bruscamente desatada tropiezan con una infernal oscuridad; la relación entre esos objetos que han perdido toda vinculación entre sí, que carecen de todo elemento de comparación, es perfectamente incoherente, su forma no ofrece ningún punto de apoyo. En medio de ese agitado torbellino del decorado flota el fantasma de Werner Krauss (Jack el Destripador), inasible y desprovisto de esqueleto. Al igual que el espacio, también el suelo carece de límites, se disuelve bajo los pasos, se hiende, se amontona, se torna irreal. La gran rueda, el tiovivo, se transforman por un instante en elementos decorativos y proyectan su sombra como pájaros de presa.

Sin embargo, y a despecho del manifiesto virtuosismo de este film, *El gabinete de las figuras de cera* marca una regresión, y este último episodio lo demuestra claramente: Jack el Destripador podrá avanzar flotando amenazante, los decorados podrán abrirse como puertas corredizas, pero el efecto de profundidad ha fallado; no lo vemos allí mejor

que en *Caligari*. Por lo demás, una especie de perfección cristalizada, una composición demasiado refinada, un amaneramiento excesivo, corren el riesgo de fatigar al espectador. El expresionismo puramente "decorativo" arriba al mismo callejón sin salida en que se hundió *Genuine*.

VIII

EL MUNDO DE LAS SOMBRAS Y LOS ESPEJOS

"¡Qué me importa mi sombra!, ¡que corra tras de mí! Huyo y le escapo...

Pero cuando miré el espejo lancé un grito y se destrozó mi corazón: porque no era a mí a quien había visto, sino las muecas de un demonio..."

NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*.

El juglar de sombra (1923). El actor expresionista.

¿Es la sombra ese singular sosías que, como un vampiro, devora las fuerzas y los deseos de su dueño, del que usurpa la identidad jurídica llegado el caso, como en *Peter Schlemihl* de Chamisso, al punto vender su tenue superficie? Siniestro *alter ego*, se convierte en enemigo implacable de quien se separa de ella. Cuando el estudiante de Praga hace fuego sobre su "doble", su imagen en el espejo, esa transposición de su sombra que es en cierto modo la imagen reflejada en el espejo, se destruye a sí mismo.

Retratos, reflejos de espejos y sombras se confunden en las visiones de los románticos: Hoffmann hace viajar a Erasme Spikher, hombre sin imagen en el espejo, en compañía de Peter Schlemihl, hombre sin sombra: Schlemihl se desliza a lo largo de muros iluminados por antorchas con gestos furtivos, para que no se note que ha perdido su sombra y Spikher hace cubrir con tules todos los espejos.

Eterna obsesión por los espesos, mezclada con la fascinación de las luces: el que arranca el tul del espejo velado por Spikher se ve en un primer momento pálido y desfigurado y le cuesta reconocerse; luego distingue en lo más profundo del espejo una silueta flotante que avanza hacia él "resplandeciente de no sé qué luz mágica". El mismo efecto se encuentra en "Ondine", un cuento de la Motte Fouqué, cuando el caballero, en un espejo cerca del cual vacila la

llama de una vela, ve abrirse lentamente una puerta y entrar en la habitación una forma blanca.

Disponer espejos frente a frente ofrece una excelente oportunidad para evocar al famoso "doble": los espejos suspendidos de las paredes de un salón desierto reproducen cuatro veces la persona del bibliotecario Schoppe que, enloquecido, aterrorizado por "tantos yo mismo que me molestan" querría destruir esas mendaces superficies.

¿Pero un espejo es siempre un espejo? No se sabe bien si el cristal mágico en que el doctor Prosper Alpanus, personaje de Hoffmann, hace surgir las apariciones no es más bien el pomo brillante que adorna su bastón. En *El tiesto de oro*, el espejo sobre el cual se entrelazan rayos refulgentes se convierte en la esmeralda que lleva en el dedo el archivista Lindhorst.

En las películas alemanas, ventanas, vitrinas, puertas vidriera, charcos de agua captan como espejos figuras y objetos sobre su superficie opalescente. Paul Leni, jugando con innumerables facetas, muestra la cara del panadero Assad, y las figuras de cera se reflejan una docena de veces sobre la piedra de un anillo mágico. En *Variété* se verá reproducida sobre las lentes de innumerables gemelos la blanca imagen de un grupo de acróbatas.

La vida no es más que una especie de espejo cóncavo que proyecta personajes inconsistentes flotando como imágenes de una linterna mágica, netos y claros cuando son pequeños pero que se van esfumando a medida que crecen. En alguna parte, en un mundo más claro, debe existir esta linterna mágica sobre cuyas placas están pintadas las tierras, las primaveras, los grupos humanos, dice Jean Paul. Lo que llamamos "nosotros", una tierra, una vida, ¿no es otra cosa que sombras salidas de esas placas veladas y saltarinas?

En un drama expresionista de Franz Werfel, *El hombre-espejo*, el personaje lucha desesperadamente por escapar de

ese "mundo-espejo" que sólo refleja formas que hacen muecas.

Es el gusto por lo ornamental o el del misterio el que prevalece cuando Eichendorff escribe: "Por fin vio avanzar una sombra a lo largo del muro. Esa sombra crecía al resplandor de la luna, a cada paso se hacía más alta, más ancha, hasta que, gigantesca, se perdió en el bosque".

Max Reinhardt había comprendido el poder de esas sombras que ligan lo decorativo y lo enigmático a los símbolos. En su primera puesta en escena para los "*Kammerspiele*" de *Espectros*, de Ibsen, en 1916, en el momento en que la madre enloquecida corre detrás de su hijo que delira, la hacía pasar delante de una lámpara y las sombras inmensas se deslizaban por las paredes de la escena evocando una persecución de demonios.

En las películas alemanas la sombra se convierte en imagen del Destino: el sonámbulo Cesare, al extender sus manos criminales, proyecta su sombra gigantesca sobre el muro, al igual que Nosferatu inclinado sobre el lecho del viajero o subiendo la escalera.

A la entrada de la sala donde yace muerto Sigfrido, la sombra se adelanta al turbio Hagen para anunciar la presencia del asesino. Sobre la alta pared de una terraza en que se abrazan los amantes en *El estudiante de Praga*, se proyecta la sombra desmesurada de Scapinelli, encarnación del diablo. En *M, el vampiro negro,* sobre el cartel que promete una recompensa por la captura del inasible criminal, se dibuja la sombra de éste por encima de la niña que ignora la siniestra advertencia.

Puede suceder que la sombra sea reemplazada por una forma oscura tomada a contraluz, como en *Lulú*, donde se presenta la silueta de Jack el Destripador delante del cartel que enumera sus crímenes. O como ocurre en *Metrópolis,* donde los cuerpos gigantescos de los ayudantes del circo arras-

tran a las víctimas de un accidente y forman un cuadro de fantasmas en torno del joven rico, vestido de blanco. En *La noche* de San *Silvestre*, la muchacha espía con aprensión la silueta de su suegra, presagio funesto que se dibuja sobre una ventana escarchada. Murnau se servirá de ella en *Tabú* a modo de elemento anunciador: la sombra del sacerdote, cuya intransigencia destruirá la dicha de los amantes, se desliza fina como un dardo a través de la arena y arroja su amenaza sobre la pareja sacrílega que se ha dormido en la cabaña de bambú. Murnau tiene una marcada preferencia por las explicaciones mediante sombras: en *Cuatro diablos,* el payaso y el director del circo que se disputan la posesión de los niños, sólo están señalados por sus inmensas sombras elevándose por sobre los pequeños llenos de espanto.

Los cineastas de origen germano nunca abandonan esta predilección: ¿es por casualidad que Stroheim utiliza, en su desconcertante película *Codicia*, las cuatro hojas de una puerta-vidriera donde se perfila la cabeza del hombre en el preciso instante en que va a entrar a la habitación para cometer el crimen?

Esta complejidad vuelve a encontrarse en *Sombras,* de Arthur Robison, un norteamericano educado en Alemania, capaz de manejar los fantasmas con la misma maestría que su singular ilusionista. Además de las sombras sugestivas y ornamentales proyectadas por las bujías y las manos hábiles del pequeño ilusionista, vemos las que pasan detrás de la ventana iluminada –cara a los cineastas alemanes y que Murnau también utilizará en La *última carcajada*–, además de la famosa sombra precursora de un personaje amenazante pero todavía invisible: la sombra avanza, se desliza sobre el piso y alcanza a la persona elegida antes que el golpe real.

Robison aprovecha de manera muy personal los errores debidos a las sombras: tras las cortinas de una puerta de

cristales, el marido celoso espía cómo las manos ávidas, dibujadas por sus sombras, se aproximan a la sombra de su mujer y la tocan. En otra secuencia se nos muestra el reverso de la situación: la joven vanidosa, delante del espejo, se mueve y adopta actitudes afectadas mientras detrás, a algunos pasos, sus admiradores contornean las curvas de su cuerpo en el vacío. En otra escena, el marido cree sorprender manos que se entrelazan, cuando en realidad sólo se han unido por la prolongación de sus sombras.

En esta película, la ambigüedad de las sombras traiciona una inspiración freudiana: el pequeño ilusionista, al escamotear las sombras, abre las compuertas de los deseos subconscientes de todos esos personajes reprimidos que, de pronto, comienzan a actuar de acuerdo con su secreta fantasía. Fantasmagoría cargada de significación: las sombras substituyen temporalmente a los seres vivos, que entretanto se convierten en espectadores inmóviles de un destino cada vez más alucinante, precipitado, opuesto al ralentado del comienzo.

"A menudo –dice Tieck en *William Lovell*–, el mundo, sus hombres y sus contingencias flotan ante mis ojos como un juego de sombras inconsistentes; a menudo me presento a mí mismo como una sombra que desempeña su papel, que va y viene y actúa sin conocer el motivo de sus actos".

El juego de espejos sostiene la ilusión de los pensamientos. En *Sombras*, Robison mueve magistralmente los reflejos de las lunas colocadas en los ángulos de un corredor tenebroso; la cámara, manejada admirablemente por Fritz Arno Wagner, capta en su clara superficie la forma ondulante de la joven que se dirige a su habitación, y por uno de los espejos se verá abrir o cerrar la puerta por donde entra o sale su amante; en ese mismo espejo el marido engañado será testigo del abrazo adúltero y, lo que es muy significativo, no lo verá en un primer momento, sino mediante la

sombra proyectada tras la cortina de la puerta de cristales. El amante a su vez descubre en el espejo la presencia del marido que acecha.

Después del crimen, el marido engañado volverá al espejo cuya superficie impasible no ha guardado ninguna huella de la escena. A la luz vacilante del candelabro, que sostiene con mano temblorosa, observa el reflejo de su alma caótica. Como hechizado, da vueltas y más vueltas para encontrar por todas partes su cara desfigurada en los otros espejos. ¿Adónde huir? ¿Adónde huir de sí? No hay salida. Para destruirse hará lo que quería hacer el bibliotecario Schoppe: romperá la pulida superficie que parece reírse de él. Pero este espejo destruido a medias refleja todavía la imagen de la otra luna que ha quedado intacta.

Sombras está impregnado de erotismo; pero no hay ninguna vulgaridad en la forma con que Robison se sirve del halo de las bujías para explotar el efecto de transparencia de una delgada tela estilo *Directorio*, ni al hacer sostener el candelabro a un marido por lo común celoso y que esta vez, precisamente, nada sospecha.

Gracias al vigor excepcional de la inspiración, los personajes de esta película superan la uniformidad abstracta impuesta por el expresionismo. Llegan a encarnar con una intensidad casi animal su cometido: la mujer, por ejemplo, en cada movimiento de caderas, en cada gesto ondulante de su brazo acogedor, no es sino tentación y promesa: eterna Eva.

Sin embargo, la interpretación de los actores requiere algunas explicaciones.

Hemos comprobado, en retrospectivas de películas expresionistas, que los gestos bruscos y excesivos de los actores a menudo desatan hilaridad. Este efecto no se debe

al hecho de que las películas sean proyectadas con aparatos de cine sonoro; hemos observado que, en una proyección a la velocidad original, asombra igualmente al espectador no avisado. En películas de la misma época y que en modo alguno son expresionistas, –*La mujer de ninguna parte*, de Delluc por ejemplo–, las efusiones de los protagonistas resultan igualmente ridículas. Ese éxtasis teatral, ese patetismo superficial, esos subtítulos solemnes y redundantes, resultan extraños; forman parte de una época superada, en que la oposición al conformismo burgués se ornaba fácilmente de nobleza e incluso de heroísmo. A tal exteriorización fácil, propia de una generación sobrecargada de *pathos*, se suma en Alemania la exaltación de un pueblo al que la sobreexcitación expresionista lleva al paroxisrno.

Conviene imaginar la situación de esos espíritus al rojo vivo, características de un período de inflación en que se desea vivir a cualquier precio, degustar hasta la hez los placeres sin poder liberarse de la angustia del mañana, manteniéndose a duras penas en equilibrio sobre los despojos de una vida que no terminaba de acomodarse, a medida que el precio de los placeres aumenta minuto a minuto y miles de millones de marcos se transforman en papeles sin valor. En muchos salones berlineses, cuando estaban de moda los bailes de fantasía, existían rincones apenas iluminados por un farol que no disimulaban colchones destinados al amor sin mañana. La casa de citas de *La calle sin alegría* o de *Tres páginas de un diario*, muestran las implacables imágenes de esa sociedad derrotada.

Durante mucho tiempo las películas alemanas tendrán los estigmas de esa época: en *Lulú*, para salvar a su amiga, la lesbiana se ve obligada a seducir al acróbata y lo arrastrará con dislocados movimientos de autómata, la cabeza y el busto echados hacia atrás; en *El canto del*

prisionero, de Joe May, Dita Parlo se estremece hasta la rigidez ante el abrazo de Lars Hanson, en un paroxismo que podríamos considerar totalmente expresionista. En *Amanece* de Murnau, durante la gran escena de amor en los pantanos, la vampiresa se retuerce, arde como un fuego fatuo, con los movimientos excesivos que ordena el expresionismo.

De acuerdo con Edschmid, el hombre expresionista es hasta tal punto el ser absoluto, original, capaz de tantos sentimientos frontales, que parece "llevar el corazón pintado sobre el pecho". Esta observación puede aplicarse a toda una generación de actores que exteriorizan las emociones y las reacciones emocionales de la forma más exagerada. Hamlet insta a los actores a no declamar con exageración, a no segar el aire con sus brazos, a no aullar, a no cortar las frases o las pasiones, sino a adaptar la palabra a la acción y ser naturales, ya que "la interpretación no es más que el espejo de la naturaleza".

Los preceptos de un autor dramático expresionista, Paul Kornfeld, propician exactamente lo contrario: que el actor no se esfuerce por hacer creer de que la palabra y la idea han nacido simultáneamente cuando se expresan; que el actor se atreva a extender los brazos ampulosamente y a dar su impulso declamatorio a una frase, como por cierto no lo haría en la vida cotidiana; que en modo alguno sea un imitador: no es necesario tomar notas en el hospital o en la taberna para encarnar a un moribundo o a un borracho. El ritmo de un gran gesto tiene una fuerza más cargada de sentido y emoción que el comportamiento natural más impecable.

Entre los expresionistas, algunos recomiendan una ligera hesitación antes de pronunciar las palabras en escena, lo que equivale a decir que conviene alejarse de la forma naturalista. Otros cargan el acento sobre la "música de la pala-

bra", su efecto directo, desligado de todo valor lógico o gramatical.

Si se reemplaza la noción verbal por la mímica del actor de cine, resultarán esas expresiones y gestos sin transición, sin matices, esos movimientos abruptos y duros, bruscamente galvanizados, quebrados a mitad de camino, que componen el registro habitual del actor expresionista. Es fatal que los alemanes, con su gusto marcado por los signos de admiración, prefieran los gestos inacabados; la pantomima cinematográfica pierde allí su levedad de comedia *dell'arte*. Sólo conserva la aptitud para la improvisación caleidoscópica, con lo que la película expresionista va todavía más allá, en ese sentido, que el "teatro extático". Grabados en la película, los gestos adquieren un carácter definitivo.

Es por eso que incluso en 1926, cuando el expresionismo parecería superado, Klein-Rogge, al encarnar en *Metrópolis* al inventor-brujo, realiza esos movimientos espasmódicos y esa gesticulación de fantoche. No procede así, como se ha supuesto, con la intención de revelar la locura de un personaje, puesto que Brigitte Helm, para expresar el dolor o el terror de la verdadera María, realiza bruscas contorsiones con el cuerpo y cambios mecánicos de expresión que la hacen casi semejante a la falsa María, el robot. Del mismo modo, los obreros impulsados a la revuelta muestran caras deformadas por muecas salvajes, la boca entreabierta como la herida de un cuchillo, sin la menor expresión natural. *Homunculus*, en 1916, lleva esa máscara de desesperación feroz y agita ya esas manos crispadas.

Más alejados de nuestra época, los autores románticos presentan personajes animados por la misma continua agitación: el hombre calvo de Jean Paul o Erasmo Spikher, del que ningún espejo refleja la imagen y se diría movido interiormente por mil resortes elásticos, no dejan nunca de

agitarse. Y en *El último aviso,* la película rodada por Paul Leni en 1928 en Estados Unidos, ¿no creemos haber hallado un hermano de este Erasmo Spikher cuando aparece un hombrecillo asustado que da pequeños saltos como un autómata?

Es necesario, subraya Kurtz, que las fórmulas establecidas por el artista expresionista para la formación del espacio sean igualmente valederas para la evolución del cuerpo: debe expresarse lo pasional de una situación por medio de una movilidad intensa, y es necesario inventar movimientos que superen la realidad. Porque el ritmo íntimo de la vida de un personaje se traduce en el gesto. "El actor en movimiento –dice por su parte el crítico Herbert Ihering– tiene por finalidad elevar intensivamente su papel y no interpretarlo mediante matices: en tal sentido logra sintetizar su representación".

Estos comentarios aclaran la interpretación de Kortner en *La escalera de servicio*, y mejor aún su papel del marido celoso en *Sombras:* el primer plano de su rostro enorme, de rasgos contraídos en un horrible rictus, lo vuelve equiparable a la máscara de un demonio africano; ese contornear alocado de su cuerpo ante los espejos y esa manera de proyectar el brazo o el torso, como para desembarazarse de ellos, adquieren un significado de abstracción absoluta.

La deformación expresionista de los gestos es la contraparte de la deformación de los objetos.

IX

INTERIORES Y PAISAJES DE ESTUDIO

"Sin embargo, este canto de los Nibelungos es de una potencia y una elevación extremas; es difícil para un francés hacerse idea de ello. Es un lenguaje de piedra y los versos son bloques rimados. De vez en cuando, en los intersticios, crecen hermosas flores rojo sangre... Todavía os resultará más difícil haceros una idea de esas pasiones de gigante que se mueven en esta epopeya, ¡ah vosotros, buena gente civilizada y fina! Todas las cúpulas góticas parecen haberse dado cita en una vasta llanura... Es verdad que sus movimientos son un poco pesados, que algunos tienen maneras muy torpes y que sus transportes amorosos mueven a risa; pero las bromas cesan cuando se los ve dominados por el furor, arrojándose los unos sobre los otros... No hay torre más alta, no hay piedra tan dura como el feroz Hagen y la vengativa Krimhilda."

HEINRICH HEINE, *La escuela romántica*, 1833.

Los Nibelungos, de Fritz Lang (1923-24). Los grupos geométricos.

Cuando quieren calificar películas de sus compatriotas, escritores como Kurtz o Kalbus emplean a menudo las expresiones *"beseelte Landschaft"* o "*Landschaft mit Seele"*, que significan "paisaje impregnado de alma". Para los no alemanes no se trata más que de un paisaje de estudio, en yeso y cartón-piedra y con olor a encierro, aunque admiten que dichas construcciones artificiales pueden lograr con el uso adecuado de la iluminación cierta clase de vida y atmósfera.

La voluntad expresionista de eliminar la naturaleza, de llegar a una abstracción absoluta, contaba con numerosos partidarios. El alma de un paisaje o de un ambiente, dice Béla Bálazs, no se presenta siempre de la misma manera. Corresponde al realizador buscar los "ojos del paisaje": la silueta negra de un puente por sobre una góndola oscilante, los escalones que se hunden en las oscuras aguas reflejando una linterna, expresan mejor la atmósfera veneciana que si se hubiese filmado en la plaza San Marcos.

Para que una película pueda convertirse en obra de arte, expresa por su parte Kurtz, es preciso estilizar la naturaleza. En un film, el destino humano no se adapta siempre al cuadro natural; la neutra realidad de este último, a decir verdad, sólo corresponde a las películas documentales, mientras que para dar a entender el destino del hombre corres-

ponde servirse de *"Stimmungsbilder"*, imágenes impregnadas de atmósfera. (Anotemos que la palabra *"Stimmung"* posee un sentido complejo, casi imposible de traducir: significa en cierto modo una atmósfera atravesada por los efluvios del *"Gemüt"* alemán, es decir, una mezcla muy particular de sensibilidad y sentimentalismo.) Únicamente cuando el director prepara él mismo su paisaje, siempre siguiendo a Kurtz, puede infundirle un alma y hacerle desempeñar un papel activo en el drama.

O sea que al igual que la iluminación, que concede relieve a personajes y objetos, el paisaje del film alemán se convierte en "factor dramático", en elemento "dramatúrgico". Existen vínculos íntimos y profundos, nos enseña todavía Kurtz, entre los paisajes y los seres humanos; la fisonomía de una región debe subrayar, acentuar la tensión de una escena. El expresionismo construye su universo, no se adapta a un mundo ya existente. (Cada paisaje, decía Novalis, es el cuerpo idealizado de cierta forma de espíritu.)

Dado que es imposible arrancar el velo que separa al hombre nórdico de la naturaleza, los alemanes optan por construir una naturaleza artificial, la única accesible.

Desde este ángulo, no sorprende que de los paisajes de *Los Nibelungos* los mejor logrados sean los que más se aproximan a la atmósfera de un Walhalla bárbaro. Un decorado de piedras desérticas, árido y desolado, que recorren los héroes hasta el castillo de Brunhilda, semejante a un arrecife rodeado de llamas; un horizonte de cielo frío detrás de las oscuras rocas en que se desarrolla la lucha con el indómito marimacho, son visiones emanadas directamente de la concepción germánica de lo tenebroso. El paisaje en que Alberico, criatura del mundo subterráneo, acecha al héroe resplandeciente para estrangularlo, alargando sus dedos de araña a través de una filigrana de malezas retorcidas, vibra de misterio.

Para esos paisajes artificiales, el pintor que sobrevive en Lang trata de revivir cuadros famosos. La ninfa que monta un unicornio entre los sombríos troncos de un bosque (célebre cuadro de Arnold Boecklin) es el modelo exacto del que se sirvió Lang para mostrar a Sigfrido atravesando la selva del estudio sobre su blanco corcel: los proyectores lanzan su capa luminosa sobre los troncos, y entre éstos se elevan las nieblas esfumándose bajo una tenue red de tamizadas irradiaciones.

Del mismo modo, la pradera tapizada de flores, bordeada de jóvenes abedules cuyos troncos blancos y esbeltos se destacan sobre las rocas, es la síntesis de otras dos obras de Boecklin. Y la imagen de Atila, a caballo y revestido de su negra armadura, perfilado sobre un cielo primaveral y junto a un grupo de niños desnudos adornados de guirnaldas, no es más que la réplica fiel de un grabado de Max Klinger.

El decorado de la pradera florida donde Hagen mata a Sigfrido tiene la misma dulzura que el de las escenas de amor entre Sigfrido y Krimhilda bajo un árbol en flor. Esa predilección por las flores (artificio que Stroheim introdujo en sus películas con un dejo de nostalgia germánica y no sin sarcasmo) llega algunas veces entre los cineastas alemanes a un edulcoramiento extremo. Ni el mismo Murnau escapa a ello: véase si no la imagen sobreimpresa del paseo de los burgueses durante la Pascua en una aldea de tarjeta postal, o la ronda de niños coronados de flores que giran en torno de Margarita y Fausto en idéntica pradera primaveral de estudio.

Apenas desaparece el expresionismo, los dulces paisajes presentan el peligro del lugar común, de la pomposidad noble. Lang lo comprendió así y por ello volvió al paisaje expresionista para componer su jardín de los ricos en *Metrópolis,* que desgraciadamente recuerda demasiado el de *Genuine*, lleno de volutas y de orugas. Resulta más difícil

llevar a buen término el paisaje expresionista que la simple abstracción arquitectónica. Ninguna película podrá ofrecernos la sobriedad de *Caligari*, tan sencillamente lograda con árboles chatos y senderos cuyos lineamientos variados llegan a darnos una impresión de color.

Lang aplica en forma magnífica el claroscuro y extrae de él cautivantes imágenes: sobre el puente levadizo, donde se ha visto al héroe glorioso a la cabeza de sus vasallos, los guerreros llevan en andas el cadáver de Sigfrido. El resplandor oscilante de las antorchas parece desflecar el lúgubre cortejo y en la penumbra estallan esos lampos de luz, estridentes como gritos de angustia; el blanco corcel de Sigfrido es fantasmal y el viento juega con los bucles luminosos que rodean la faz nacarada del héroe muerto.

Ese viento de mal agüero que había barrido el polvo del puente levadizo antes de la aparición del cortejo, irá a refugiarse entre los cortinados de la habitación de Krimhilda. La destrucción acecha secretamente en lo inorgánico: es el viento que agita las cortinas de una alcoba al acercarse Nosferatu, e intervendrá igualmente en la acción cuando Margarita desfallezca en brazos de Fausto. Incluso Pabst, supuesto realista, no puede evitar la utilización del efecto psicológico en *El amor de Jeanne Ney*: las cortinas se agitan suavemente en la habitación en que yace el cadáver del viejo Ney asesinado. Paul Leni, hábil imitador, apelará a lo mismo en *La voluntad del muerto*, rodada en Estados Unidos, donde se ve a lo largo de un corredor estrecho cómo un viento fantasmal levanta toda una fila de espesas cortinas. Papel dramático atribuido siempre a los objetos y a la naturaleza: el viento también hace volar el polvo sobre una pendiente de hierbas secas antes de que aparezca "la muerte cansada".

La arquitectura equilibrada de *Los Nibelungos* no es en absoluto expresionista, y sin embargo la aplicación de cier-

tos principios del expresionismo ha presidido la estilización expresiva de sus amplias superficies: búsqueda de lo esencial, de la gran línea, de la condensación que lleva a una fusión absoluta de las formas abstractas. Lang, obligado por el tema a componer vastos frescos, necesita de las proporciones monumentales que convienen al gusto germánico. La *"Kultur"* alemana, decía Langbehn en *Rembrandt educador*, se forja en granito, material en el que sólo pueden tallarse formas desmesuradas; por ello el objetivo final de los alemanes es "monumentalizar".

Los inmensos decorados de *Los Nibelungos* conforman un cuadro ideal para la estatura poderosa de esos héroes de epopeya. Con la mira puesta en efectos espectaculares, Lang vivifica la rigidez grandiosa de esa arquitectura mediante los recursos de la iluminación.

Tiene marcada predilección por los juegos de simetría y contrapunto: el pesado portalón de las cuevas en que se apilaba el tesoro de los Nibelungos estará flanqueado por dos personajes de elevada estatura –Krimhilda y Hagen– y otras veces en el vano de la puerta, bajo una arcada, una silueta se mostrará de pie cuidadosamente encuadrada. Premeditación que en los paisajes le hará disponer de los actores según un esquema ornamental donde se convierten en puntos de reparo. Sigfrido, inclinado sobre la fuente, está situado de manera tal que su cabeza se sitúa delante del abedul del centro; herido, habrá de incorporarse un momento frente al mismo abedul.

En *Los Nibelungos* nada queda librado al azar: Hagen acecha la llegada de Krimhilda sentado, inmóvil como una estatua, con la espada preñada de amenazas cruzada sobre sus rodillas. Brunilda, de pie entre los peñascos y espiando el cortejo de los héroes, no es más que una silueta oblicua sobre el cielo gris en el que tiembla la aurora boreal. Si es verdad que cuadros célebres inspiraron escenas de películas,

este film presentaría a cada instante, si la acción pudiera detenerse, planos estáticos formando cuadros.

La disposición de grupos forma parte del ornamento puro. Los directores disponen a menudo, alrededor de un centro más importante, dos alas idénticas: Caligari sentado en su escritorio, semejante a una araña gigantesca con los brazos apoyados sobre dos pilas de libros de igual altura; o en *Las tres luces,* delante de un muro infranqueable, los burgueses que avanzan y retroceden con un mismo movimiento, flanqueando "la muerte cansada" (efecto producido mediante un montaje rápido).

Más expresiva aún se muestra una suerte de composición estrictamente heráldica, con masas simétricas y yuxtapuestas: el grupo de Sigfrido y Gunther, entregándose a los ritos milenarios de la fraternidad de la sangre, flanqueados paralelamente por los dos hermanos del rey y dos camaradas de armas de Sigfrido; la elevada estatura de Hagen, detrás de ellos, pone el énfasis final en esta distribución metódica de cuerpos en el espacio.

Si bien Lang sobrepasa a Reinhardt en cuanto a estilización de los decorados, la influencia reinhardtiana persiste. Se advierten huellas de la forma en que trataban los grupos en la *Grosses Schauspielhaus* en la escena del conflicto entre las dos reinas sobre la escalinata de la catedral, cuando el oscuro cortejo de Brunilda se introduce como una cuña en el séquito de Krimhilda, donde predominan las vestimentas de tonos claros. Pero los cuadrados o rectángulos de los grupos de guerreros, tomados a veces desde lo alto y formando así mosaicos gigantescos (parecidos a los de Leni Riefenstahl en *Triunfo de la voluntad*), no provienen totalmente de Reinhardt. ¿No habrá allí un recuerdo de los amontonamientos de los coros rítmicos expresionistas?

Además de los grupos, también el cuerpo humano aislado es tratado en *Los Nibelungos* como elemento decorati-

vo, absolutamente estático, privado de vida propia y fijado en su simetría, como ocurre por ejemplo con los tocadores de corno, que se destacan contra el cielo límpido con tanto relieve arquitectónico como el puente levadizo luminosamente erguido en el espacio. Los numerosos extras se deshumanizan totalmente: la fila de guerreros plantados a intervalos regulares, erguidos siguiendo un ritmo muy preciso, en posiciones estrictamente idénticas, flanqueados por sus escudos y sus espadas; un ornamento en zigzag que sube por la cota de malla la convierte en una superficie plana que ya no parece recubrir un cuerpo, y sus cascos con las viseras cerradas confieren a esos hombres un aspecto impersonal. Como pilares inalterables se alzan ante el cortejo de los reyes y los héroes, semejantes a una empalizada, para dar a esos planos una cierta profundidad y, al mismo tiempo, ocultarlos a la vista.

Parecida despersonalización se advierte en un pasaje de *La venganza de Krimhilda:* en la capilla crepuscular donde reposa el cuerpo de Sigfrido, las servidoras de Krimhilda, casi sin cuerpo ni cara bajo sus cofias de ornamentos geométricos y entre los vastos pliegues de sus pesadas capas, rodean a su ama delante del sepulcro; sus actitudes flexibles se adaptan a las curvas de la bóveda, que forman un hemiciclo perfecto y recuerdan un ábside ornado de mosaicos preciosos.

Para dejar el barco que la ha llevado a Worms, Brunilda cruza un pontón formado por rodelas que sostienen horizontalmente dos filas de guerreros de pie en el agua. Como las aguas les llegan al cuello, los cascos de los soldados forman el cordón ornamental de esa pasarela improvisada. Sobre la costa se yerguen otras figuras que componen una guardia de honor, pero también aquí su aspecto humano ha sido suprimido casi por completo: sus siluetas recortadas sobre el horizonte forman una especie de reja de hierro forjado.

La segunda parte de *Los Nibelungos,* rodada un año después, ofrece un cambio de estilo sorprendente. *La venganza de Krimhilda* es menos estática; el argumento, a su vez más vehemente, dinámico y colorido, impone un mayor movimiento. La lentitud épica de *La muerte de Sigfrido*, canción de gesta, idilio y *"Volkslied"* melancólico, que lamenta la muerte del héroe de rubia cabellera, ha dado lugar a una intensa aceleración del destino, a un *crescendo* refulgente que arrastra a su aniquilamiento a todos log responsables de la muerte del héroe.

Este nuevo ritmo atempera los grupos decorativos, anima la cuidada composición de las formaciones heráldicas y las aligera. Pero Lang vuelve a ello, sin embargo, desde el momento en que los hunos ceden el lugar a los burgundios: la rigidez de sarcófago de los tres lechos de baldaquín resalta sobre el fondo suntuoso de los tapices abigarrados. Pero a medida que la acción se aleja de la corte de Worms, el estatismo se atenúa para retornar sólo circunstancialmente, a modo de eco lejano de una grandeza perdida y para siempre inaccesible. Ocurre que en la misma Worms lo monumental se humaniza: sentado en el puente levadizo sobre el que se hamaca con irónica displicencia, Hagen contempla la partida de Krimhilda hacia su nuevo reino, y no es sino un espectador burlón desprovisto de toda solemnidad escultural.

Las "torres de piedra", que según Heine se lanzan unas sobre otras, han perdido su torpe pesadez, y estos héroes nos parecen menos grandilocuentes en la lucha en que hallan la muerte que cuando se dirigían al templo, en Worms, cruzando lentamente ante la fila de guerreros.

La vanidad aria de la UFA presenta a los hunos como una mezcla de hombres de las cavernas, negros y pieles rojas. Jamás caminan con el cuerpo erguido, nunca elevan los ojos al cielo con esa altiva nobleza que se atribuye a los

héroes germánicos: se arrastran como reptiles viscosos o escamotean el cuerpo encorvado, como dispuesto a acurrucarse, con las piernas torcidas y semiflexionadas. Basta que un Hagen despliegue su alta talla para poner en fuga como ratas a esos miserables engendros de una "raza inferior".

Apuntando menos a la composición estilizada, Lang se dedica preferentemente a aprovechar el colorido de ese nuevo ambiente que le dispensa el folklore. Lo ornamental deja su sitio a un pintoresquismo siempre cambiante, y su estilo, así como los efectos de iluminación, se tornan más fluidos, más difusos. El claroscuro cobra vida, ondula con agilidad; el movimiento se hace frenético, las sombras se infiltran en los sectores luminosos y la atmósfera caleidoscópica, al abandonar su seguridad inamovible, se convierte en algo tan vivo como el propio héroe en su lucha decisiva. Caballos con las crines al viento galopan desenfrenadamente por las vastas estepas; cavernas de bocas entreabiertas perforan el suelo y dejan al desnudo la hormigueante vida subterránea; sobre el campo de batalla los demonios bailan una feroz danza caníbal. Por todas partes hay emboscadas, destrucción y felonía; un salvajismo sin nombre estalla a cada paso, impregna el aire con el olor de la sangre; las armas se entrechocan en medio de nubes de polvo y las columnas de humo se abrazan como grandes serpientes a los pocos que han sobrevivido, para asfixiarlos.

X

INICIACIÓN EXPRESIONISTA DE UN DIRECTOR "REALISTA"

"Desde mis primeras películas he elegido temas 'realistas' para mostrarme un resuelto estilista. El realismo es un medio; no es un fin, es un camino."

G. W. Pabst, *Entrevista*, "Revue du Cinéma", Nro. 18, 1948.

El tesoro (1923), de Georg Wilhelm Pabst.

Digámoslo ante todo: esta película abunda en imágenes maravillosas que la luz esculpe en las tinieblas. Sin embargo, se encuentra más lejos de las realizaciones de Max Reinhardt que las películas de Oswald y de Buchovetzky de la misma época. El *Golem* (1920) es la producción que sirvió de modelo, y si el fundidor de campanas se parece tanto al rabino del film de Wegener no es sólo porque los dos papeles hayan sido interpretados por el mismo actor, Steinrück.

Pabst tiene un gusto alemán por lo ornamental expresionista: cuando acude la mujer del fundidor llevando una enorme bandeja, no es más que una cabeza sobre un amontonamiento de faldas hinchadas que la asemejan a las ventrudas campanas que fabrica su marido; o en otro caso se trata del fuste de un pilar, parecido al tronco de un árbol, con sus nervaduras desplegadas como ramas sobre el lecho conyugal, y en el que la cámara se detiene largamente.

Llama a reflexión el hecho de que un realizador de la calidad de Pabst se inicie en esa forma: si llama la atención no encontrar la impronta de su personalidad (porque cualquier director expresionista imbuido de la belleza del claroscuro podría haber firmado ese film), lo que más asombra es que Pabst, cuya mayor cualidad será más tarde la ciencia íntima del montaje, haya unido allí los planos con

una monotonía y una falta de imaginación que no pueden ser atribuidas únicamente a la torpeza de un principiante. Cada plano pesa por su presencia excesivamente prolongada, por una situación demasiado explícita o un ángulo de toma sencillamente trivial. La reacción psíquica de cada personaje es expuesta demasiado tiempo mediante planos contiguos, pesadamente entrecortados. Estos análisis psicológicos, contrarios a los preceptos expresionistas y tratados de un modo naturalista, preanuncian el procedimiento que Pabst adoptará más tarde. Pero largo será el camino hasta llegar a la juiciosa elección de ángulos y a los penetrantes reflejos psicológicos de *Lulú*.

En *El tesoro*, una que otra imagen nos hace presentir al Pabst de las orgías de *El amor de Jeanne Ney*: los tres personajes que han descubierto el tesoro, ebrios de alegría, se ponen a beber, y Pabst detalla voluptuosamente esta situación, se deleita en la abyección captando todas las ambivalencias que le son propias o, más precisamente tal vez, de las que aquélla emana. En este caso, la escena no alcanza todavía la fuerza y autenticidad que el director sabrá imprimir a situaciones análogas en trabajos futuros. Se advierte allí un naturalismo estilizado bastante llamativo y el recuerdo de ciertos modelos: sus campesinos sarmentosos, de nariz blanda y cara tallada en madera, sus escenas de ebriedad se hallan dentro de la línea de un Téniers. (El Stroheim de *Codicia* ofrece aspectos igualmente notables y reveladores de la avaricia en imágenes rápidas que presentan un envilecimiento sin remisión.)

En primer lugar, Pabst supo aprovechar toda la maquinaria expresionista: la casa del fundidor de campanas es rechoncha, redonda e hinchada, sin estructura aparente bajo esas masas que parecen trabajadas en arcilla; los techos son bajos, asfixiantes, el salón es una cripta, sofocante de misterio. Aquí se ha hecho sentir especialmente la influencia de

El Golem: esas rugosas murallas descalabradas, vistas en muchas películas alemanas, destilan una atmósfera de plantas carnívoras, listas para devorar a los seres humanos que se aproximen a su peligrosa sede. Por todas partes escaleras, por todas partes corredores sombríos y semisubterráneos, con peldaños y curvas bruscas. Y en medio de las tinieblas se distingue, una que otra vez, una ventana estrecha que deja filtrar la luz necesaria para iluminar en parte un cuerpo o una habitación sumida en la oscuridad. O bien es Werner Krauss, pintoresco buscador de tesoros, que parte con una linterna oculta bajo sus ropas mientras el ahogado resplandor confiere transparencia a su rostro ausente y túrgido de visionario. El fuego de la fragua, las olas incandescentes del metal líquido que cae en el molde, contribuyen a los efectos luminosos; al ascender, los vapores rodean a los objetos de dulces emanaciones, se expande el claroscuro, se torna fosforescente y se llegará al final con el fuego de un incendio donde vemos desplomarse la vivienda expresionista.

Se advierte en todo la preocupación por lo pintoresco de la luz y la penumbra: en la mesa del albergue, los campesinos están sentados bajo la luz tamizada de la lámpara que cuelga del techo, y la imagen se asemeja a tantas otras cargadas de atmósfera que abundan en las películas alemanas. Podría decirse que son el preludio de algunas escenas del *Fausto* de Murnau: cuando Krauss se aventura en la oscuridad para recoger su varita de rabdomante, las malezas muestran aristas violentamente iluminadas, lo que las hace parecer huesos de esqueleto bajo el disco brillante de una luna de estudio.

En repetidas oportunidades, Pabst nos muestra proyectada sobre los muros la sombra solitaria de Krauss, con su varita en la mano en busca del tesoro tan vivamente anhelado. O bien a contraluz, en el vano de una puerta, aparece

el joven orfebre antes de que esa puerta se cierre sobre los dos amantes abrazados en el viñedo. En suma, todos los elementos del clásico film alemán están allí, pero nada permite adivinar todavía la calidad de las películas que Pabst habrá de realizar más adelante.

XI

EL *"KAMMERSPIELFILM"* Y EL ESPÍRITU DEL CINE ALEMÁN

"A su película *La noche de San Silvestre,* Carl Mayer da como subtitulo 'Un juego de luz'. Evidentemente, esta indicación no es una simple alusión a la técnica que aprovecha las transformaciones y los movimientos de la luz. Con ello ha querido significar el claroscuro que reina en el hombre, en su alma, ese eterno vaivén de sombra y luz que afecta las relaciones psíquicas. De esa manera he comprendido ese subtitulo."

LUPU PICK, Prefacio al guión de *La noche de San Silvestre*, de Carl Mayer, 1924.

La noche de San Silvestre (1923). Fotogenia del alma. Un guión alemán.

Los libros de historia del cine mencionan que una de las características principales del "*Kammerspielfilm*" es la ausencia subtítulos. ¿Pero de dónde proviene este género de películas y cuál es su significación?

Una vez más, debemos recurrir a las enseñanzas de Max Reinhardt. Un día, durante el ensayo de una obra muy sutil y cuando se trataba de explicitar las relaciones entre los personajes, Reinhardt suspiró: "Evidentemente, yo que estoy en el escenario he visto su gesto y entiendo su mirada; pero los espectadores de las últimas filas, ¿lo advertirán también?

Así se le ocurrió la creación de un teatro íntimo –los "*Kammerspiele*"– de luces tamizadas y maderas de tonos cálidos, donde un grupo selecto (no más de 300 espectadores) podría captar el sentido de una sonrisa, de un movimiento apenas esbozado o de un elocuente silencio. "Si un actor tiene que alzar todo el brazo en el Grosses Schauspielhaus, no deberá mover más que la mano en el Deustsches Theater, y en los '*Kammerspiele*' bastará con el gesto de un dedo", dice Heinz Herald, uno de los colaboradores de Reinhardt de quien tomamos la anécdota.

El "*Kammerspielfilm*", tal como lo concibiera su creador Lupu Pick en *Rieles* (1921), es el film psicológico por excelencia, y tiene preferentemente un número limitado de

personajes que actúan en un ámbito cotidiano. De esa forma, Pick contraría deliberadamente los principios expresionistas, que condenan precisamente la psicología explicativa y el análisis de un drama individual. Pick persiste en esta actitud antiexpresionista cuando hace tiempo que el expresionismo es cosa del pasado. En la época del cine sonoro, evocando un film de Carl Boese –realizador de películas más bien comerciales–, *El último coche de Berlín* (1926), donde él mismo interpretaba el personaje de un cochero sentimental que lucha contra el progreso, o sea contra el automóvil, Pick decía que el film era "una bofetada naturalista aplicada a los snobs expresionistas".

A Carl Mayer, argumentista de *Rieles* y que antes lo fue de *Caligari*, se debe un hallazgo de dicha película: deseando que adivinaran lo que sucede en la mente de los protagonistas y como homenaje a espectadores capaces de hacer el intento, suprimió los subtítulos.

Resulta significativa la entrevista concedida por Lupu Pick a un cronista de "Cinémonde" en 1930, donde hace notar que siempre se opuso a las modas: en *Rieles* desencadenó "la avalancha de películas psicológicas", y en *La noche de San Silvestre* había tratado de "superar la psicología para entrar en la metafísica".

De ese modo, Pick, un rumano que trabajaba en Alemania, a pesar de su resistencia a todo lo que significara moda, fue absorbido por el oleaje de la *Weltanschauung* alemana. "Cuando leí el argumento de *San Silvestre* –declara en el prefacio al argumento de Carl Mayer, publicado en 1924– quedé impresionado por el aspecto *eterno* de los motivos. Y quise transmitir al espectador los sentimientos que experimentaba en esa lectura. Pero en el curso del rodaje se abrieron nuevas perspectivas: comprendí que me encontraba ante un tema eterno y vasto como el mundo, magistralmente compendiado en los acontecimientos que se desarrollaban

en el espacio de una hora (la última del año, precisamente) y que en lugar de ser empleada en la reflexión, en la introspección, es sólo ocasión de festejo y desaforada alegría".

Podemos entrever con bastante claridad el objetivo ideológico de algunos directores alemanes que aspiran a realizar películas artísticas: "este guión –declara– satisface las condiciones de un argumento porque, a través de su lectura, sugiere sensaciones y sentimientos que nos emocionan más que los elementos puramente ópticos. Al ver cómo los tres personajes confinados en un cuadro estrecho se destruyen mutuamente, se *experimenta* con cada uno de ellos el dolor proveniente del hecho de que en realidad desean manifestarse recíprocamente bondad... lo cual es imposible. Al *ver esta francachela,* esta explosión de alegría, esta celebración del entorno se *siente* como todas esas criaturas, tan distantes unas de otras, se empujan, se eluden y se pierden. En resumen, se *siente* la maldición que pesa sobre la humanidad: estar sometido a las condiciones de la bestia y tener aptitud para pensar. Se adquiere conciencia de todo ello si se desea *sentir,* y no solamente ver".

Con excepción de la cocina, el comedor y la taberna, añade Carl Mayer, todas las demás escenas, todos los otros lugares no son más que "entorno". Este "entorno" impregnado de una especie de magia adquiere un sentido singular: "La composición de este 'juego de luz' –dice Pick por su parte– me parece nueva porque encierra la acción dentro de un cuadro restringido, y concede al entorno un papel preponderante, el principal casi, sin mezclarla con la acción misma, lo que sería vulgar. El entorno debe constituir la base y el fondo sinfónico de un destino particular y convertirse así en el emblema de una idea principal".

Muchos planos de este entorno han desaparecido de las copias, que se conservan en el extranjero. Es el mar eterno e infinito, el cielo sin límites, un cementerio donde los rama-

jes esqueléticos o las cruces violentamente iluminadas, se perfilan sobre un cielo negro, un páramo vasto y desértico que se extiende hasta el límite de la vista, un bosque cuyos troncos elevan sus negras sombras en medio de una agobiante opacidad; y todo esto parece hacerse aún más ilimitado cuando la cámara retrocede para abarcar el conjunto en un plano general.

El guión de Carl Mayer merece ser analizado en profundidad, porque revela con generosidad otros elementos que pueden ayudar a comprender la textura del film clásico alemán. En las 54 "imágenes" que componen el guión, Mayer define con mucha precisión la iluminación que habrá de crear la atmósfera. Desde el comienzo, cuando se presenta en fundido la imagen del cabaret, encontramos la indicación: "La taberna. Pequeña, de techo bajo. Llena de humo *espeso*. En medio de la luz *vacilante:* ¡las mesas!" –Luego, al final de esta imagen, cuando un invitado bromea con la joven: "la mujer ríe cada vez más. Y todo el mundo la acompaña con sus risas. En medio del *humo, la luz y los turbios resplandores*". Y mientras describe los gestos de sus personajes, Mayer intercala acotaciones como ésta: "entretanto, transcurre todo este vaivén en una *atmósfera cargada de humo"*, o bien: "El hombre. Está muy ocupado. *Flota una luz muy difusa"*. Cada vez que se hace referencia a la taberna, las indicaciones son las mismas: "Taberna. *Efluvios densos. Humo. Luz difusa*", mientras que el establecimiento elegante, su contraparte, situado enfrente, tiene estas referencias: *"Humo*. Baile. Música. *Luces"* y se muestra "in Glanz *und Licht"*, o sea resplandeciente de luces. Por lo demás, la presentación de la taberna cargada de humo es mucho mejor que la del local elegante. Ya lo hacía notar Madame de Staël: "las estufas, la cerveza y el humo del tabaco forman en torno a la gente del pueblo de Alemania una especie de atmósfera pesada y cálida, de la que no les gusta salir".

La cocina donde se prepara el tradicional ponche de San Silvestre se describe como "inundada de una estridente iluminación de gas"; el comedor está sumido en la penumbra porque el pico de gas ha sido bajado, y en otro momento el resplandor de la lámpara se tamiza a través de una hoja de papel, suspendida por la joven para no perturbar el sueño del niño que descansa en su cochecito. En esa habitación habrá una puerta-vidriera, pero de cristales esmerilados, para que la luz se refleje difusa cuando se vea en un plano de la cocina, al otro lado de esa puerta, y para preguntarse con Mayer, durante la lucha de las dos mujeres: "la luz, ahí dentro, ¿se ha apagado? Parecería..." y puedan mostrarse las siluetas de los cuerpos que se aprietan contra el vidrio diáfano y lo quiebran en medio del furor. El primer gesto del hombre, al entrar en la habitación para intervenir, es aproximarse a la lámpara "para que la luz vuelva a proyectarse".

El mismo juego de luz en lo que se refiere a las fachadas: la del café, "nocturna y negra" mientras en el interior flota "una luminosidad cálida y turbia" que se percibe a través de las ventanas empañadas. La fachada del establecimiento elegante se muestra en panorámica: las altas ventanas están brillantemente iluminadas y la puerta giratoria "da vueltas sin cesar en medio de la luz". La cámara sigue el movimiento de esa puerta y enfoca un hall "iluminado"; en los altos espejos del guardarropas se refleja "in Glanz" (en todo su esplendor) la clientela elegante, y otra puerta vidriera permite adivinar la presencia de un salón "lleno de arañas y luces".

Con el mismo aspecto aparece la calle, para asumir esa "función metafísica" al igual que en *La calle* de Grune. Las indicaciones de Mayer al respecto valen para todas las películas en que la calle desempeña un papel a menudo trágico: "Se dibuja una plaza. ¡Como una sombra! En los reflejos de muchas luces. ¡Y tránsito! ¡Automóviles! ¡Tranvías! ¡Ve-

hículos! ¡Hombres! ¡Letreros luminosos! ¡Automóviles! Una sola masa informe. Cuyos elementos se distinguen apenas". Sobre esa plaza brilla el cuadrante iluminado de un gran reloj que, ente la lente de la cámara que avanza en *travelling* será finalmente, minutos antes de medianoche, "grande como el Destino", y hará estallar casi el cuadro de la pantalla. (La misma "función dramática" jugará un reloj en la habitación del ahorcado, con el péndulo en movimiento y que dará los doce golpes definitivos para mantener junto al hombre muerto un extraño latir de vida).

Crescendo de los efectos luminosos a medida que se aproxima la medianoche: la multitud se adensa en la plaza; estallan fuegos artificiales. Todas las ventanas se inundan súbitamente de luz y aparecen siluetas de los que brindan. Como complemento simbólico: después de medianoche, después del suicidio, la disminución de las luces. Volverá a verse la planicie donde oscila una linterna solitaria; otra imagen muestra la tempestad sobre el mar, calmándose paulatinamente. En la calle, en la plaza sumergida en las sombras, el tránsito se torna más lento y luego desaparece; algunas luces se apagan poco a poco. La puerta giratoria se detiene, totalmente negra. A través de las altas ventanas del establecimiento elegante se filtra débilmente un poco de luz, que deja ver las sillas y mesas apiladas. Lo mismo ocurre en la taberna, donde sólo arde una débil llama y cuya fachada tiene una luz descolorida.

Después se extinguen las últimas luces de la plaza. Calle y plaza en la oscuridad; sólo sigue brillando la esfera del reloj, la cámara retrocede y el tamaño del cuadrante disminuye hasta que sólo queda un punto luminoso en las tinieblas.

La lectura del guión revela mejor que las copias actuales de esta película, privadas de tantos planos del "entorno",

la función de la cámara sobre ruedas: el texto está repleto de indicaciones como "rodando lentamente hacia atrás y siguiendo una curva hacia la izquierda", "filmando de nuevo hacia atrás en panorámica" o "girando al sesgo hacia adelante", indicaciones que generalmente se utilizaron para el "entorno", ya que la acción general se limitó a planos más corrientes. Para Mayer, la impresión del "entorno" recibida por el espectador debe acrecentarse con el movimiento en perpetuo contraste impreso a la cámara, por cuyo intermedio el director hace saber al espectador que se le muestra un universo particular. Por otra parte, siempre según Mayer, es menester que esos movimientos calen en profundidad mientras transcurren los acontecimientos, a fin de representar visualmente el vértigo que se apodera del ser humano en el seno de la naturaleza y del mundo en que vive.

Por cierto que Murnau, en La *última carcajada*, utilizará con más inteligencia que Lupu Pick las indicaciones de Carl Mayer que se encuentran en la base de sus proezas ópticas y de sus penetrantes exploraciones en el terreno de lo visual. La cámara sobre ruedas ya no le basta: fijará el aparato al cuerpo de su operador mediante una especie de armazón, para obligarlo a seguir a Jannings paso a paso, a plegarse, inclinarse, realizar contorsiones para captar las tomas desde los ángulos más complicados.

De todos modos, Pick ha captado bien el alcance de las acotaciones técnicas del autor: "los nuevos movimientos de cámara –precisa– son ricos en significación e inseparables del argumento. Siendo la película esencialmente imágenes en movimiento, las sugerencias del autor son tales que la escena en que se desarrolla la acción aparece totalmente bañada en el entorno, como una isla en medio del mar". (Es su fidelidad al símbolo más que a la imagen lo que le impide alcanzar en el manejo de la cámara en movimiento una preponderancia equivalente a la de Murnau.)

El lenguaje de Carl Mayer, de frases cortas, interrumpidas, con frecuencia entrecortadas, con su construcción expresionista de sintaxis alterada, está curiosamente escandido, articulado por cesuras imprevistas. Los "¡Y!", los "¡Sin embargo!", los "¡Pues!", sembrados al azar entre las frases, repitiéndose para acelerar o frenar la acción, revelan el agudo sentido del ritmo que posee.

En *Expresionismo y cine*, Kurtz expuso la divergencia de los dos objetivos estilísticos: un poeta expresionista no puede imponerse a un director que busca acontecimientos psicológicos en medio de una atmósfera burguesa, sin aceptar alguna desviación de su estilo personal. Una discordancia de esta naturaleza conduciría a una ruptura del trabajo en común de Mayer y Pick para *La última carcajada*.

No es sólo por el lenguaje de Carl Mayer que esta película está mucho menos alejada de la ideología expresionista de lo que creía Lupu Pick: el expresionismo, deseoso de evitar las trampas y tentaciones del detalle (caro a los naturalistas) cae bajo la tiranía del objeto. Así encontramos en Mayer y Pick esta exageración del objeto que representa el elemento esencial del engranaje del Destino: en *La noche de San Silvestre*, por ejemplo, la mesa de mantel estrecho y con sólo dos cubiertos es mostrada con insistencia. Si en *M. el vampiro negro* Lang nos presenta mediante un montaje rápido la silla desocupada y el plato vacío de la niña asesinada, el espectador inmediatamente experimenta el choque que corresponde. En la película de Pick, el procedimiento exige por parte del espectador una atención más vigilante: está obligado a mirar con persistencia y a un mismo tiempo a la joven (advertida de la intrusión inminente de su suegra por la sombra recortada sobre el cristal empañado) y a la mesa cuya intimidad de dos va a destruirse. Luego la mujer dispondrá, contra su voluntad, un tercer cubierto sobre la mesa y lo hará donde no hay mantel. Mayer

y Pick se toman todo el tiempo necesario, la muchacha va y viene. Por último se nos muestra, después de los planos detallados del entorno (incluida la taberna), la reconciliación pasajera de las dos mujeres que exageran su dichosa diligencia para preparar la mesa, esta vez tendida para tres.

Pick, al igual que Mayer, es aficionado a la exposición de los meandros del alma: mientras su nuera duerme, la viejita que no tiene en qué ocuparse se pondrá a deambular entre el cochecito del bebé, que no osará tocar, y la estufa cuyo fuego atiza tímidamente. Pick gasta muchos metros de película antes de revelar el punto culminante de esta tragedia de pequeño-burgueses: dos retratos de familia, uno la fotografía del hijo todavía soltero junto a su madre henchida de orgullo; el otro del hijo y la desposada que supo arrancarlo de su devoción filial; y los dos retratos desencadenarán una escena de celos entre la suegra y la nuera. Finalmente, ambas empujarán al hombre –indeciso al verse tironeado entre dos amores egoístas, con el cerebro perturbado, embotado todavía por el ponche del festejo– al suicidio.

El objeto reina durante el transcurso de esta película: la estufa a la que se aferra la madre cuando el hijo se ve obligado a echarla de la casa se convierte en emblema del hogar. Su gesto maquinal empujando el cochecito del niño huérfano por el comedor (donde se percibe el vacío dejado por el muerto), se hace intolerable por estar tan cargado de sentido. Las serpentinas pisoteadas y barridas en la calle a la madrugada o que cuelgan, apelotonadas y desgarradas, de sillas y mesas de la taberna desierta, la última hoja del almanaque que un hombrecillo ebrio contempla largamente antes de la partida de los clientes por encima de su nariz de cartón, máscara de carnaval que por fin se decide a arrancar y romper (escena que no está en el guión de Mayer), todo ello forma parte del simbolismo de "relaciones psicológicas" del que hablaba Lupu Pick.

Las escenas de la calle de fiesta, el establecimiento de lujo con sus invitados elegantes, la borrachera ruidosa de la taberna, la invasión de disfrazados borrachos en la habitación del ahorcado, el noctámbulo que en vano golpea a la puerta cerrada de la taberna apenas iluminada, todos esos pasajes dominados por la triste crónica de un suicidio se entremezclan gracias a un proceso y a un montaje elaborados y revelan el gusto por los contrastes violentos de los expresionistas. La extrema desnudez de los personajes junto a los cuales se borran los extras de esta tragedia condensada en el espacio de una hora, concuerda con las reglas expresionistas según las cuales las personas sólo deben encarnar "principios".

Carl Mayer habla de "*Gestalten*", o sea de "formas, figuras", e indica: el hombre, *su* mujer, *su* madre, con lo que priva a las dos mujeres, mediante el pronombre posesivo, de toda existencia individual. Por otra parte, indica que únicamente esas figuras principales deben aparecer en planos mayores, "ya que la atmósfera general de la fiesta sólo provee el trasfondo para que se desarrollen los acontecimientos de la acción". Las habitaciones y la cocina deben ser pequeñas y de techo bajo, para que las figuras llenen "intensamente" ese espacio.

Debemos anotar el curioso retorno a un naturalismo superado donde se trasluce el expresionismo. El modo de actuar de Klópfer, que encarna al hombre acosado, es fuertemente revelador por la forma de echar el pecho hacia atrás y al sesgo; su risa un tanto demente cuando se debate, como una gran forma a la vez blanda y rígida, entre los dos seres amados, presagia el aspecto que veremos en los planos del ahorcado que acaban de descolgar, con su máscara rígida e hinchada como la de un ahogado.

La manera insinuante del "*Kammerspiel*" intensifica la pesadez de la acción y aumenta su lentitud agobiante. Po-

dría ser que la nuera dudase de hacer entrar a su suegra al advertir su presencia, y no lo dijese a su marido; pero que este, por embotados que estén sus sentidos, deje pasar minutos interminables mientras su madre es víctima el frío, resulta poco convincente.

No nos engañemos: con sus tragedias cotidianas, Lupu Pick no ha logrado dotar de realismo al cine alemán. Si complejiza la acción con planteos psicológicos, no por ello sus personajes se liberan de la abstracción nebulosa de la ideología expresionista. Y los mendigos auténticos cuyas siluetas sitúa aquí y allá, después de haber sido debidamente maquillados terminan pareciéndose a los mendigos fabricados por Peachum para *La ópera de cuatro centavos*, y pierden toda significación social en medio de la avalancha de símbolos simplistas y sentimentales.

Recordemos un pasaje de *La noche de San Silvestre*, el de la puerta giratoria del establecimiento de lujo, ya que es premonitorio de algunas escenas esenciales de *La última carcajada*. Carl Mayer, argumentista de ambas producciones, previó sin duda el provecho que podría sacarse de esa puerta giratoria, pero Lupu Pick, espíritu menos dúctil y sutil, no llegó a comprenderlo. Si se comparan los efectos visuales de los planos captados a través de la puerta giratoria o las puertas del restaurante y el hall, con el torbellino de impresiones que extrajo de ellas Murnau, ¿podría pensarse verdaderamente que Pick –elegido inicialmente para rodar dicho film– habría podido hacer lo mismo?

Allí es donde se advierten los límites de un director, perfectamente sincero sin duda, pero desprovisto de verdadero talento.

Paul Czinner saca mejor partido de la ambigüedad del *"Kammerspiel"* a la que se adapta tan bien Elisabeth Bergner, su compañera, actriz asombrosamente dotada para los interludios extraños. En *Nju* (*Pasiones desatadas*) muestra

personajes que se vuelven el uno hacia el otro en silencio, y con ese silencio el espacio vibra íntegramente. La sutileza de Czinner ganará al intercalar primeros planos en sus últimas películas mudas: interpretará la atmósfera latente al presentar rostros vistos de cerca, donde una emoción se refleja como la nube que atravesara un cielo límpido.

Sin embargo, debemos formular algunas reservas en cuanto al talento de Czinner y la Bergner: en *La duquesa de Langeais*, por ejemplo, Bergner –actriz muy temperamental, y a menudo exagerada– se vuelve decididamente insoportable, sobre todo cuando pretende manifestar alegría. Y en lo que hace a Czinner, apenas sale del hechizo del *"Kammerspiel"* se revela bastante mediocre.

En una película alemana, la preocupación por "las vibraciones del alma" se vincula estrechamente al juego de luces. Este clima flota en torno de los objetos como de las personas: es un acorde "metafísico", una armonía mística y singular en medio del caos, una especie de nostalgia que se mezcla al bienestar, un impreciso matiz de languidez teñida de deseo y unida a cierta voluptuosidad.

Lo más frecuente es que el encargado de trasmitirla sea un paisaje velado, melancólico, o un interior en que la luz de una lámpara, de un farol a kerosene, de un candelabro o incluso de una ventana atravesada por un rayo de sol. Así trata Lang de sugerir la atmósfera indecisa del claroscuro para la secuencia del asilo de ancianos de *Las tres luces*. Para *M. el vampiro negro* es el humo del cigarrillo entremezclado con las vibraciones luminosas de la araña de un salón en el que se reúnen los ladrones. En *La última carcajada*, Murnau crea una atmósfera sofocante acumulando, además de los espejos de los lavatorios, reflejos de cosas que brillan en el vapor ascendente de la sopa, luz de lámparas, el apagado resplandor de las tablas de una especie de pérgola en la calle vecina. Arthur von Gerlach, en *La crónica de*

Grieshuus, aumenta la intensidad de la atmósfera por el juego de los reflejos sobre el fruncido de un traje de terciopelo, gracias a una aparición espectral en sobreimpresión.

Quizás algunos recuerden un hermoso pasaje de la película perdida de Murnau, *La tierra en llamas*: en una habitación en penumbra, la luz del día llega en dos grandes rayos de sol desde el fondo a la derecha; la claridad se detiene antes de tocar dos formas humanas, un hombre y una mujer que están de pie también a la derecha, vestidos de negro y casi confundidos con la semi-oscuridad reinante: uno de los rayos pasa cerca del pie del hombre y acrecienta singularmente el dramático y misterioso silencio.

O esta otra: tras las hendijas de una persiana se adivina la luz, tamizada por un velo que crea un enrejado oscilante sobre las tablas del piso. Allí el estudiante de Praga, de rodillas ante su amada, disfruta de un instante de calma; en el alto espejo que pronto habrá de traicionar su fúnebre secreto (su falta de reflejo), la ventana se repite en la suave imagen de su cuadro.

Evocar atmósferas sugiriendo sentimientos difusos, revelar poco a poco el secreto mediante toques insinuantes es en sí muy germánico. Lang ya había adoptado ese estilo en *Los Nibelungos* para la famosa escena en que Krimhilda y Sigfrido se acercan lentamente, en un típico *retardando,* (*"Ausspielen"*, acción intensificada, cara a la profundidad alemana). Krimhilda lleva la copa de la bienvenida, que ofrece a Sigfrido como si fuera el Santo Grial. Ninguno de los dos se despoja de su hierática rigidez. Se trata aquí de *"Kammerspiel"* convertido en ópera wagneriana. El grupo heráldico formado por Gunther y Sigfrido bebiendo la copa que sella su fraternidad de sangre, se presenta con menos sacralidad que este primer encuentro de los dos amantes.

Este clima se inclina a veces, sin transición alguna, hacia el terror; se produce entonces la tempestad desencadenada

de *El estudiante de Praga,* con las nubes lacerando el cielo, los árboles sacudidos, las ramas plegadas, acompañamientos orquestales de extrema violencia para marcar el ritmo de la lucha interior del héroe; son también los truenos restallantes asociados a la desesperación de Fausto invocando al demonio; es el titilar fluctuante de un chaparrón con su eco de ramas dispersas de contornos blancos y esqueléticos en las tinieblas, acentuando la forma frágil de Nju, (heroína de *Pasiones desatadas*) a la deriva hacia el suicidio, pequeña silueta patética arrastrada por el viento que azota los pliegues de su vestido.

El alma germánica pasa con facilidad de lo sublime a lo ridículo; si algunos pasajes hoy nos hacen sonreír, si el ritmo de las películas alemanas parece adolecer a veces de una lentitud intolerable, es porque los realizadores se dedican por lo general a agotar el clima de una situación, a hurgar en los últimos repliegues del alma.

A propósito del teatro alemán, dice Mme. de Staël: "Los alemanes no piden sino instalarse tranquilamente frente a la escena y dar al autor todo el tiempo que desee para preparar los acontecimientos y desarrollar los personajes; la impaciencia francesa no tolera esa lentitud".

Es el peso de los diálogos mudos del alma, esa atmósfera cerrada del "*Kammerspiel*" lo que resulta asfixiante.

XII

MURNAU Y EL "*KAMMERSPIELFILM*"

"Una puerta giratoria. Que da vueltas sin cesar en medio de la luz. Y delante: ¡Un portero! De elevada estatura. Rígido como un lacayo..."

CARL MAYER, Guión de *"San Silvestre"*, 1924.

La última carcajada (1924). La cámara en movimiento.

Una vez más, la ausencia de subtítulos da lugar a una sucesión de planos en los que la acción progresa por medios únicamente visuales. Nuevamente, y aún más, esta película se opone a los preceptos expresionistas. ¿Acaso Edschmid no había proscrito violentamente el drama de ambición social y las mezquinas tragedias inspiradas por el uso del uniforme, el sufrimiento que implica la "ficción" de la indumentaria?

Vemos así a Mayer y a Murnau encarar esa tragicomedia sobre el destino de un portero de hotel, orgulloso de su librea con galones, admirado por su familia y por los vecinos del patio trasero de su casa como si fuera un general. Luego, ya viejo para acarrear las pesadas valijas, pasa a una situación de semiretiro: encargado, como "el último de los hombres", del baño de caballeros; debe cambiar su aparatoso ropaje por una simple casaca blanca. Su familia se siente deshonrada y se convierte en el hazmerreír de los vecinos, dispuestos a resarcirse de la adulación que le prodigaron antes. Es una tragedia alemana por excelencia, incomprensible fuera de ese país donde el uniforme es rey, es Dios. Un espíritu latino difícilmente pueda concebir su contenido trágico.

La fuerza de Murnau desborda los límites del *"Kammespielfilm"*, y no sólo porque esta película tenga un número de personajes mayor que el habitual en produccio-

nes de ese tipo. Con excepción del personaje principal, que debía interpretar el mismo Lupu Pick y que Jannings encarna con todo el aplomo de comediante experto que le es propio (menos penosa aquí su pomposa fatuidad, por coincidir con la del papel), el resto de los personajes permanecen singularmente desprovistos de relieve; sólo parecen estar para dar pie a las réplicas de ese patético portero. ¿Se trata del último vestigio de la concepción expresionista, según la cual todos los personajes en conflicto con el héroe están privados de vida personal, y no son (como lo hizo notar un crítico acerca de *El Hijo*, de Hasenclever) sino "radiaciones de su esencia íntima"? Títeres imprecisos, semejantes a los personajes anónimos del hotel, los vecinos de "el último de los hombres" sólo existen para espiar al héroe, cobran vida cuando él aparece. Una vez que él ha subido, puede apagarse el gas de la escalera, y si por la mañana todo ese mundo se afana en ventanas y balcones para airear las sábanas y sacudir los acolchados, sus gestos no parecen tener otra misión que subrayar con un acompañamiento modesto y casi mecánico la acción principal, que es pasar el cepillo al uniforme sagrado.

Murnau acentúa deliberadamente este efecto en sus tomas: el portero, dirigiéndose al hotel revestido de su esplendor galoneado, es enfocado de modo tal que parezca mucho más grande que los transeúntes que se cruzan con él, y en la escena de la boda aparece en el centro del cuadro con más relieve y definición y mucho más grande que los convidados que lo rodean y quedan en *flou*.

Las tendencias expresionistas, sin embargo, no tienen demasiado lugar en esta película. Si Murnau las utiliza para las secuencias del sueño es sólo porque el alcance fantástico de ese estilo le permite extraer los efectos que considera necesarios. Pero, entiéndase bien, por tener como todos sus compatriotas debilidad por los símbolos, cada vez que se

presenta la oportunidad (incitado por Carl Mayer) no deja de destacar la significación "metafísica" de un objeto: el paraguas del portero se convierte en cierto modo en su cetro y no lo cede a ninguno de los conserjes del hotel sino en raras ocasiones y con una magnanimidad cuyo alcance se hace notar. El botón arrancado a la librea de que ha sido despojado es captado por la cámara durante su caída; por este detalle, el despojo se convierte en equivalente de una degradación militar. Sin embargo, en una obra de Murnau el símbolo no expresa jamás esa supuesta profundidad bajo la cual tantos alemanes ocultan un vacío pomposo; manejado por Mayer y Murnau, el símbolo se adhiere a la acción; la ausencia de ese botón, por ejemplo, obligará al portero a recordar, mal que le pese, la humillación que siguió a su sueño de triunfo. Y al mismo tiempo el símbolo reviste el carácter implacable del destino: cuando el portero desciende a los baños, es el descenso a los infiernos; los batientes de la puerta se cierran tras él sin remisión. También Lubitsch, cuyo espíritu vodevilesco se complace en los equívocos artificiales, manipula múltiples puertas que se abren y se cierran sin cesar, pero están lejos de asumir el significado que adquiere en Murnau. En *Nosferatu*, la clausura del portal por manos invisibles enfatiza el hecho de que el joven no podrá liberarse del maleficio que se extenderá por toda la ciudad.

El tiovivo de la puerta giratoria, cuyo movimiento de idas y venidas dirige y domina el portero con tanto orgullo, se convierte en el torbellino de la vida donde entran y salen los humanos. Nuevamente se confiere a lo inorgánico, a un objeto sin duda necesario para la acción, un sentido trascendental, solemnemente indicado al modo alemán. Pero Murnau, contrariamente a Pick que fácilmente cae en un simbolismo árido, llega a insuflar vida a la puerta giratoria.

El objeto puede asimismo determinar o acelerar las peripecias trágicas: el movimiento de la puerta que conduce a los baños revela a la vecina la caída del portero. Los batientes se pondrán de nuevo en movimiento cuando el cliente rico, indignado al no ser atendido con rapidez, los empuje bruscamente para ir a protestar ante el director; la cámara capta ese movimiento, que oculta y muestra alternativamente la forma agobiada de "el último de los hombres". Y esa puerta que oscila obstinadamente nos recuerda el balanceo de la lámpara, de la que sólo se distinguían los reflejos, en la cabina desierta del barco fantasma en *Nosferatu*.

Murnau profundiza sus contrapuntos simbólicos a la manera lenta de sus compatriotas, y es en ese terreno donde mejor se advierte la influencia de Carl Mayer: en el baño, el cliente rico se retuerce el orgulloso bigote, se cepilla los aceitosos cabellos a ambos lados de la raya y cumple exactamente los mismos gestos cargados de fatuidad que le vimos al portero en sus épocas de gloria. O bien la tensión extrema de la atmósfera se corresponde nuevamente con un estado interior; desesperado, el portero regresa a su habitación vacía, cuyos objetos cargan con toda la desolación del día que sigue a la fiesta: ventanas entreabiertas con sus pobres cortinas flotando, desorden de sillas caídas, vasos sucios, restos de festín que no son sino el reflejo visible de sus tormentos. (Pabst se sirvió de un efecto análogo, con una elipse más marcada, en *El amor de Jeanne Ney*, al mostrar a la joven pareja que con un dejo de envidia había espiado la boda de los ricos, el reverso de los acontecimientos; les hace ver, otra vez por la ventana, la tristeza del día siguiente.)

Murnau desarrolla sus símbolos multiplicando los ángulos de toma; el portero, resplandeciente en su uniforme e inflado de fatuidad, es captado desde abajo, con el vientre orgullosamente expuesto, masa enorme, ridícula y dominante, parecido a un general del zar o a un capitalista visto

por ojos rusos. El portero derrotado, en cambio, es enfocado desde arriba, aplastado en su caída.

La cámara dirigida por Karl Freund registra incansablemente sus angustias, entra en todas partes, lo sigue a lo largo de las paredes, se lanza con él por los corredores del hotel, jugando con los reflejos de la linterna del sereno que avanza, circula, se acerca. Los cineastas alemanes buscan esos efectos de deslizamiento de la luz sobre los muros que confieren profundidad al espacio.

Un efecto semejante es el que sostiene el gesto del inventor Rothwang en *Metrópolis*, cuando acorrala a María, agotada por ese asedio luminoso. En *El amor de Jeanne Ney,* mediante las oscilaciones de una linterna que guía al asesino en la oscuridad, Pabst nos hace descubrir a cada paso los muebles y el ambiente sórdido en que ha vivido el policía. Por fin, en *El ángel azul,* el disco luminoso de una linterna recorrerá lentamente la caja de una escalera en sombras.

Vigilada por Murnau, la cámara "desencadenada" (como denominan los alemanes a la cámara en movimiento), jamás se presta a un juego artificial. Cada movimiento, aún cuando se advierta la alegría que experimenta al liberar a la cámara de sus trabas, tiene una finalidad precisa. Así, multiplicará en *Tabú* las partidas de embarcaciones indígenas lanzadas delante de un velero; acentuará la diversidad de planos, hará que se crucen las barcas mediante un montaje ágil en que se ve al héroe desandar el camino con el pretexto de buscar a un hermano menor que no llegó a tiempo; se concede así todo el tiempo necesario para saborear el flujo y reflujo de las estrechas canoas que se deslizan sobre las límpidas aguas.

El éxito del admirable comienzo de *La última carcajada* se debe enteramente al manejo de la cámara; a través de los cristales del ascensor que baja abarcamos en su totalidad y de una sola vez el hall del hotel con sus galerías, percibimos

la atmósfera que agita la ola ininterrumpida de visitantes bañados por la luz vibrante de un movimiento sin fin; los contornos se quiebran y se rehacen de inmediato en un encadenamiento de visiones que cortan el aliento.

Cuando Murnau controla la cámara, se explotan todos los recursos visuales; pone al desnudo lentamente, con inteligencia, punto por punto, el lamentable estado del portero que unos minutos antes había aparecido en la suntuosa seguridad de su librea. Revela implacablemente el cuello raído de una chaqueta digna de lástima, un gastado chaleco de lana y sigue descendiendo, para que nada se nos escape, a lo largo de sus piernas retorcidas dentro de un pantalón arrugado en acordeón.

Murnau se complace en unir la movilidad de la cámara con el efecto de las tomas a través de un cuadrado, tal como ha captado desde el principio el hall del hotel a través de los cristales del ascensor en viaje descendente. La escena que desencadena el drama –el director anunciando al portero su designación para una función más modesta–, se ve desde lejos a través de una puerta-vidriera. La cámara en movimiento se aproxima, registra el desconcierto del portero y la espalda indiferente del director. También a través de una puerta de cristales vemos acercarse a la empleada que conducirá a Jannings a su nuevo puesto; por la rigidez de su actitud, la mujer simboliza el "destino inexorable", mientras luce en el armario, simbólicamente, el esplendor perdido del uniforme. Siguiendo una vez más ese procedimiento, Pabst mostrará a través de los cristales de una puerta, en *Las tres páginas de un diario,* la escena decisiva entre Louise Brooks y Fritz Rasp, el seductor, y sorprenderá en *La ópera de cuatro centavos* a Mackie Messer pidiendo a Polly Peachum que lo siga para siempre.

Murnau tiene afición por la lisa superficie de los vidrios, que con frecuencia reemplaza para los cineastas alemanes

esa otra superficie lisa que presentan los espejos. Su cámara se deleita en esas superficies opalescentes, brillantes de reflejos de lluvia o de luz: ventanillas de automóvil, batientes con cristales de puertas giratorias que reproducen la silueta del portero con un impermeable reluciente, masa sombría de casas con rectángulos iluminados, pavimento mojado con charcos llenos de reflejos. Se trata de una forma casi impresionista de evocar la atmósfera; bajo su dirección, la cámara sabe fijar esa penumbra tamizada que desciende por la noche de los reverberos encendidos, juega con las irradiaciones que al impulso del movimiento se convierten en vibraciones, en ranuras luminosas; del mismo modo, intenta capturar los reflejos en el espejo de los utensilios de tocador o los de un enrejado negro del patio.

El sueño del portero borracho es entonces el resultado de todas las impresiones sufridas en el curso de su vida consciente. Los batientes de la puerta giratoria, ahora gigantescos y deformados a la manera expresionista, golpean el cráneo del hombre dormido y lo abren; imagen concreta para significar el estado esquizoide del sueño. Los contornos de los batientes se acentúan a medida que su forma real se esfuma; de pronto no quedan más que los marcos, luego sólo los ángulos, agitados por un movimiento continuo. ¿Son esos ángulos los signos gráficos para representar la puerta giratoria ideal? ¿O indican la oscilación de la puerta del baño que, por breves instantes se superpone y reemplaza a la giratoria? El arte de Murnau funde, entremezcla, hace que se superpongan los elementos, las visiones, el comienzo y la consumación de un destino, así como condensa en ese hall de hotel mediante sobreimpresiones difusas y el subir y bajar del ascensor fantasma la sensación de prisa, de impersonalidad, de cambio incesante, de pasaje que no deja huellas. La significación de los extras anónimos alrededor de Jannings, presentado siempre en relieve, se nos

aparece finalmente en toda su claridad: se nos muestra la tragedia del portero tal como se desarrolla en él.

Murnau había presentado al portero en la oficina del director en un momento crítico, cuando no lograba alzar hasta sus espaldas debilitadas una valija demasiado pesada, y el montaje rápido nos permitía distinguir casi simultáneamente la figura del nuevo portero, ágil y vigoroso, manejando con gesto soberano un baúl muy pesado. En su sueño compensatorio, un Jannings rejuvenecido y triunfador hace malabarismo con una enorme valija que no habría podido levantar todo un equipo de mensajeros del hotel. El expresionismo se despliega a sus anchas en esta representación del sueño: de la ronda de sirvientes, larvas de máscaras lívidas e idénticas, de cabezas rapadas que se afanan en torno de la valija demasiado pesada para la escasa energía de formas fantasmales, se desprende poderosamente esa "expresión más expresiva", objetivo rara veces alcanzado por los expresionistas.

La cámara "desencadenada" domina totalmente ese sueño de borracho; movimiento y visión se confunden de modo tal que no son sino un único factor dramático. En el pasaje que señala el comienzo de la borrachera, cuando el portero no sabe bien si la silla que ocupa es proyectada en el espacio o si es el espacio el que gira a su alrededor, el contrapunto de los movimientos está magistralmente compuesto; la cámara sigue el deslizamiento ensordecedor de la silla, capta la deformación de los objetos en la visión del portero. Es cierto que Murnau siempre agota voluptuosamente todas las posibilidades de una panorámica, de un *travelling,* de una toma desde arriba, pero aquí la cámara se convierte en el punto de partida de un extraordinario torbellino visual, sin que la composición de la imagen sufra en absoluto. Entrecruza los planos, gracias al montaje abandona una dirección para seguir otra, hace malabarismos con las pro-

porciones, hasta que el vértigo del héroe se apodera a su vez de nosotros y nos sentimos arrastrados por el remolino. Jamás ha sido evocado el subconsciente con tal violencia constructiva. Murnau ya había intentado captar en su película *Fantasma*, como dice Bálazs, "la realidad sumergida por el sueño"; en el caos de los objetos, la tabla de una mesa se pone a girar, en "una luz que trastabilla" pasan las calles arrastradas en fantástico *maelström*, con escalones que suben y desaparecen bajo unos pies que a pesar de su inmovilidad parecen desarraigados.

En otras secuencias se descubren las huellas de un expresionismo evolucionado. Para hacer comprender al público –habituado a los trances y al frenesí de los actores del teatro extático– la desesperación de "el último de los hombres", Murnau lo presenta cuando se dispone a huir con la librea bajo el brazo, pero fijado por un instante, inclinado hacia un costado, semejante a un barco escorado. Su silueta trágica se destaca al sesgo ante el mismo muro que recorría a diario en su inflada complacencia de uniformado.

Los expresionistas habían explotado esa actitud oblicua del cuerpo, a fin de cargar el acento sobre el dinamismo que acompaña el frenesí de los gestos; así mostró Wiene a su diabólico doctor, emocionado ante el libro que le revela el secreto de la hipnosis: mediante un juego de planos, Caligari convertido en gigante se yergue de soslayo, petrificado en una especie de paroxismo que solía verse en los actores dirigidos por Karl Heinz Martin, Jürgen Fehling e incluso Piscator. También se nos muestra así a Nosferatu cuando lanza su último suspiro. Recordemos igualmente la declaración de Kurtz al afirmar que la diagonal, por su violencia expresiva, desata una reacción insólita en el alma del espectador; Hans Richter manifiesta también que una diagonal puede traducir en sí misma una emoción extrema.

También proviene del expresionismo ese efecto de risa pantagruélica: enormes bocas abiertas, inmensos boquetes negros contorsionados por una carcajada infernal que parece inundar el patio trasero que habita "el último de los hombres". La UFA no dejará de captar el alcance de esta risa en masa, y con múltiples variantes utilizará sus efectos, hasta llegar a mostrar en la misma imagen una docena de personas hablando por teléfono a la vez.

Se le suele reprochar a *La última carcajada* su lentitud. Pero si Murnau se detuvo en cada detalle, si ha amplificado el menor gesto o sugerido con minuciosidad excesiva las fases de cada expresión de su héroe, ello ha sido –aparte de la interpretación muy marcada de Jannings–, porque el clima del *"Kammerspielfilm"* exige pausas. Y también –por contradictorio que parezca– porque el empleo de la cámara en movimiento confiere a la exposición, liberada de los subtítulos, una mayor fluidez que hace posible observar detenidamente personajes y objetos. La historia, por lo demás, pequeño acontecimiento común de la vanidad humana, hecho cotidiano que se hunde hasta las raíces en un mundo germánico, exige esa pesadez rítmica, esa lentitud estática, únicas capaces de conferirle un verdadero sentido.

XIII

EL MANEJO DE LAS MULTITUDES

"La cultura fáustica es una *cultura de la voluntad*... Es el 'Yo' que surge en la arquitectura gótica; las cimas de las torres y los contrafuertes son otros tantos 'Yo', y la *ética fáustica* en su totalidad es una ascensión."

OSWALD SPENGLER, *La decadencia de Occidente*.

Metrópolis, de Fritz Lang (1926). La influencia de los coros expresionistas y de Piscator.

Numerosos pasajes de *Metrópolis* nos parecen hoy pasados de moda, e incluso ridículos, sobre todo las partes en que lo sentimental se suma a lo monumental. Lang no ha logrado aún la sencillez de *M. el vampiro negro*, donde la realidad adquiere de manera completamente natural resonancias extrañas.

Para advertir la belleza plástica y luminosa de los planos de *Metrópolis*, como en tantas películas alemanas es preciso ir más allá de la escoria que la abruma.

La simetría estática de *La muerte de Sigfrido* trasunta un ritmo lento, inexorable como la fatalidad que se cierne sobre esta bárbara epopeya. Pero cuando se trata de manejar las multitudes, ese ritmo se torna dinámico. Además del espíritu de observación, Lang posee el don de asimilar de manera muy personal lo que ha visto: Max Reinhardt dirigiendo sus equipos de extras sobre el vasto estadio del Grosses Schauspielhaus, las manifestaciones del teatro expresionista y del teatro de Piscator (la aglomeración de los cuerpos, la concentración de los coros y los despliegues de masas sobre los innumerables andamiajes del escenario.

Los recitados corales se convertían en una masa compacta y sombría, a menudo casi amorfa, sometida a un movimiento pesado y automático, del que a intervalos ritmados se destacaba un personaje que oficiaba de con-

ductor, como en las tragedias griegas. Para Piscator, impregnado de la puesta en escena rusa, el sujeto anónimo de los expresionistas integraba una colectividad, su cuerpo expresaba una voluntad exuberante o contenida. Realizador por excelencia de un siglo dedicado a la técnica y a una concepción esencialmente constructiva, Piscator llegó incluso a fijar al extra como elemento arquitectónico antes de proyectarlo nuevamente en un impulso de preferencia cuneiforme, solo o unido a la masa de los otros cuerpos. Era un maestro en el arte de hacerlo virar al sesgo, mantenerlo en una actitud de tensión exaltada, parecida a la que buscaban los directores expresionistas y de los que se distinguía, sobre todo, porque no evitaba los movimientos de transición.

En su película *La revuelta de los pecadores* (1934), rodada en la Unión Soviética, conserva algunas huellas de ese patetismo expresivo: el personaje principal, por ejemplo, al descender por una pasarela en compañía de los huelguistas, se detiene un instante con los hombros rígidos, el pecho combado, las piernas separadas en actitud de reposo, a la vez enérgico y tenso, que todavía hoy se puede ver en ciertos carteles alemanes de propaganda que elogian tal o cual medicamento para devolver el vigor a los neurasténicos. Ya lo había dicho Kurtz: los personajes de las películas alemanas están en una postura "de esgrima mental".

Sin embargo, Lang había tenido un predecesor en lo que hace al manejo de multitudes: Otto Rippert, que en 1916 produjo el famoso *Homunculus*. Los que consideran que el cine alemán comienza con *Caligari* deberían ver un episodio de esa película notable que pasó casi inadvertida. Contiene, además del claroscuro, todos los elementos de lo que será el cine alemán durante los quince años subsiguientes. Las actitudes de Olav Foenss en el papel de Homunculus, esos gestos

bruscos, esa máscara que hace muecas, preanuncian el juego escénico adoptado por Kortner en *La escalera de servicio* o *Sombras,* así como el de Klein-Rogge en *Metrópolis*. Pero la influencia de *Homunculus* en *Metrópolis* se revela sobre todo en algunos movimientos de masas, que recuerdan con mucha precisión la excitada multitud que se alza contra Homunculus y luego se despliega en triángulo para lanzarse hacia la escalera. Esas similitudes entre Rippert y Lang saltan a la vista; por otra parte, Lang trabajó durante un tiempo con Rippert en los guiones de sus películas.

Para las masas de la ciudad subterránea de *Metrópolis*, Lang utiliza con éxito la estilización expresionista: seres privados de personalidad, con los hombros vencidos, habituados a inclinar la cerviz, sometidos antes de luchar, esclavos vestidos con ropas que no corresponden a ninguna época. Debemos anotar la estilización extrema en el cambio de equipos y ese encuentro de las dos columnas que avanzan con un paso rítmicamente estremecido. Al igual que ese bloque de obreros apiñados en los ascensores, siempre con la cabeza baja, sin existencia individual.

Los cubos de las casas dispuestas en ángulos, las hileras uniformes de ventanas o las escasas puertas en diagonal, con igual número de escalones, refuerzan la monotonía de la ciudad subterránea; las viviendas populares semejantes a cuarteles conforman un fondo adecuado a la distribución mecánica de las masas sin individualidad. Las cámaras de Freund o de Rittau las captan al atravesar el lugar abierto donde se desarrollará la célebre escena de la inundación. Las masas se despliegan en un escalonamiento que sigue las reglas de los coros expresionistas: evolucionan divididas en grupos rectangulares o romboides, sin que un solo movimiento indivudal altere la absoluta precisión del contorno. Con la misma perfección mecánica se despliega el cortejo de las víctimas de Moloch; la gran fachada de la central de

máquinas se transforma y ofrece la paz del dios devorador (reminiscencia de *Cabiria*); todo el desfile de divisiones rectangulares, dispuestas a igual distancia, será arrastrado hacia la boca voraz. (Despliegue regular que ya se había observado en los guerreros de *Sigfrido*.)

Los habitantes de la ciudad subterránea son autómatas en mayor grado aún que el robot creado por el inventor Rothwang; todo su ser está afinado al ritmo de complicadas máquinas, sus brazos se tornan rayos de una inmensa rueda, sus cuerpos encastrados en las concavidades de la fachada de la central representan la aguja animada por un movimiento de relojería. La estilización convierte al ser humano en elemento mecánico; en las junturas de los dos pisos la diagonal de cada cuerpo apunta siempre en dirección opuesta a la del vecino. Las leyes de la "formación del espacio" se aplican siempre al cuerpo, decreta Kurtz, porque siempre es el cuerpo humano el que confiere su plástica a la estructura escénica.

Además de esos hombres-máquina, Lang trata más y más de hacer entrar un grupo de extras en un cuadro geométrico. En *La muerte de Sigfrido*, el cuerpo humano era a menudo un elemento decorativo; en *Metrópolis* se torna factor básico de la arquitectura misma, formando en compañía de otros cuerpos un triángulo, una elipse, un semicírculo.

Tal estilización geométrica, último vestigio de la estética expresionista, nunca conduce a Lang a un trabajo rutinario. La multitud, incluso "arquitecturada", permanece viva, como esa pirámide de brazos que se alzan suplicantes durante la inundación, racimo de niños aferrados al cuerpo de María sobre el último islote de cemento no sepultado todavía por las aguas. Esa agrupación en pirámide (que vuelve a encontrarse en la mezcla cuidadosamente regimentada de

manos que se tienden hacia la aparición de la falsa María sobre la bestia apocalíptica, o en el auto de fe del robot) es reemplazada algunas veces por un grupo triangular que, por un efecto de perspectiva, extiende su vértice sobre la pantalla, como en la escena de la revuelta en un episodio de *Homunculus*. Lang emplea con frecuencia ese procedimiento: por ejemplo los niños que afluyen hacia el islote, los obreros que se lanzan a destruir la central o a capturar al robot. Señalemos, por fin, el cortejo de obreros en marcha hacia el portal de la catedral, llevando a la cabeza (punto culminante del triángulo) al contramaestre, encarnado por Heinrich George.

Por momentos se afloja un poco la estilización extrema de las agrupaciones en las catacumbas, cuando los obreros escuchan a la falsa María; es la primera vez que esos personajes adquieren un aspecto más individual, a pesar de la violenta deformación expresionista de los rostros. Ocurre también que grupos cristalizados cobren vida hasta formar parte de la acción, como en la escena en que los obreros de la Torre de Babel, dispuestos en media estrella, avanzan en cinco filas convergentes. En esa misma secuencia, el aspecto de los sublevados lanzándose hacia lo alto de la escalera donde el elegido se mantiene en éxtasis, con los brazos al cielo, evoca el choque de masas dirigidas por Piscator.

Al igual que en todas sus películas, en *Metrópolis* Lang maneja admirablemente las luces: la ciudad futura, soberbia pirámide, acumulación de rascacielos que lanzan haces de luz, resulta del maravilloso artificio de los proyectores y los trucos, donde se dibujan como los escaques blancos y negros de un damero las ventanas iluminadas y los paños oscuros de las paredes, radiaciones luminosas que estallan por todas partes.

La luz llega a crear una impresión sonora: el silbido de la sirena de la fábrica está representado por cuatro faros cuyos chorros luminosos se expanden como gritos. Del mismo modo, la luz ocupa el primer plano en la creación del robot, al igual que en la sinfonía de las máquinas, derivada de las películas abstractas de Leger y Ruttmann. En esta "magia de laboratorio", aquí tan útil, los alambiques se cargan de un resplandor fluorescente, los tubos de vidrio relucen bruscamente, restallan los zigzags de chispas y relámpagos, ascienden los círculos de fuego y las ruedas de los motores, las palancas parecen transformarse en matorrales fosforescentes. Gracias a la iluminación, a las sobreimpresiones, el torbellino de las máquinas mezclado con los rascacielos enhiestos, fantasmales, arrastra a una pesadilla febril a Fralich-Freder, que pierde el conocimiento.

En los escasos momentos en que se alivia la tensión sostenida que Lang confiere a los efectos de luz, el espectador comprende de pronto que esas máquinas no tienen prácticamente razón de ser; componen solamente una especie de fondo en movimiento, un acompañamiento, suerte de murmullo entre bambalinas; en la ardiente orquestación visual de *Metrópolis* –película muda– todo se oye casi como las sirenas de la fábrica.

Humo luminoso que se alza de la hoguera, vapor de las máquinas destruidas, chorros de géyser y cascadas de agua por las que se infiltra la luz bajo armazones de hierro, efluvios brumosos de la fábrica cuyo espesor traspasan las siluetas de los obreros, nácar de los cirios alrededor de cruces erguidas en la penumbra de la iglesia subterránea, cueva sombría de las catacumbas donde la linterna del inventor acecha la fugitiva silueta de María, y donde aquí y allá hace muecas bajo el cono luminoso una blanca calavera; Lang se sirve de todo eso para acrecentar la intensidad de la atmósfera, y lo pintoresco da lugar a un dramático *crescendo*.

XIV

LAS TRAGEDIAS DE LA CALLE. LO SOCIAL DECORATIVO

"¿Qué necesidad hay de un tratamiento romántico? La vida es demasiado romántica, demasiado fantasmal."

G. W. Pabst, Entrevista, "Close Up", 1927.

Las películas de Jessner–Leni (1921), Grune (1923), Pabst (1925), Rahn (1927) y Joe May (1928).

La visión metafísica de los artistas de lengua alemana, se trate de Ludwig Tieck, de Kubin o de Meyrink, hace que la calle tal como se les presenta, plena de tentaciones y de acechanzas, no tenga demasiada relación con la realidad. La calle durante la noche (con sus esquinas desiertas donde el transeúnte se hunde como en un abismo, el tránsito incesante, los carteles luminosos, las luces de los automóviles, el asfalto brillante por el uso o la lluvia, las ventanas iluminadas de sus misteriosas viviendas, la sonrisa de sus mujeres de labios pintados) representa el llamado del Destino; es el señuelo enigmático, la seducción voluptuosa para los pobres burgueses que, cansados de la mezquindad del hogar y la monotonía de sus vidas, van en busca de aventura, de evasión.

Para Kurtz, la calle es tanto una superficie completamente plana como una mancha oscura de bordes desflecados, vibrante de "frenética" luz, donde se perfilan siluetas espectrales. También se puede –según expresa– aislar un sector de una de esas calles inexistentes, para moldearlo mediante golpes de luz estridente y sombras agudas que lo hagan emerger de las tinieblas; del mismo modo se puede iluminar violentamente sólo el perfil de las líneas en escorzo y captar su red deslumbrante.

El callejón de *La escalera de servicio* responde bien a la descripción de ese sector en relieve, aunque con el agregado

de nuevas emociones arquitectónicas. Por lo demás, Kurtz sabe que si el decorado de esta película no es expresionista, tampoco habría podido ser lo que es sin antecedentes. La construcción del espacio mediante abruptos contrastes de luz y sombra, aristas luminosas que descomponen o vinculan determinados elementos arquitectónicos, tuvo su inspiración en el expresionismo. Ese contrapunto también ejerce su magia lacerante en los interiores: un plano de *La escalera de servicio* muestra a la sirvienta desesperada (encarnada por la sentimental Henny Porten, ídolo del público alemán), en el fondo de la escalera, en la penumbra, mientras arriba estalla en violenta iluminación la hipocresía de las burguesas.

En *La calle,* de Karl Grune, el papel que desempeña es más complejo y forma parte de la acción. Desde el principio, se presenta como tentación luminosa en el comedor de la casa burguesa, en un llamado que lanza por la ventana la vida fastuosa imprimiendo un encaje furtivo en el cielorraso. Ese reflejo ligero se convierte en nostalgia, reclamo provocativo para Eugen Klöpfer, el meticuloso burgués.

Luego, en la calle, ese remanso vertiginoso de impresiones parece desarraigarse del suelo, un poco al estilo de *Fantasma*, de Murnau. Es la aventura que huye de manos demasiado torpes para saberla atrapar. Entra entonces en juego la fascinación del objeto: el aviso de una óptica se transforma en un par de ojos endemoniados, enormes y acechantes. Es también el espejismo de un escaparate, donde al mismo tiempo que el barco de lujo que promete evasión se refleja la silueta seductora de una mujer enigmática. (Este perpetuo reflejarse de los objetos o personas deseadas sobre una superficie brillante aparece también en *M. el vampiro negro* y en *La mujer del cuadro* de Fritz Lang, así como en *La ópera de cuatro centavos* de Pabst.)

Según Kurtz, el escenógrafo Ludwig Meidner traslada a su decorado para *La calle* el dinamismo brutal de una ave-

nida de una gran capital, en visiones luminosas donde los detalles pintorescos distribuyen aquí y allá sus notas vivaces. La arquitectura queda reducida al claroscuro: los globos luminosos de las lámparas de arco ensanchan el espacio, las formas evolucionan, una escalera muestra sus contornos carcomidos, las puertas se mueven con misterioso vaivén. Grune crea "el dinamismo de un espacio carcomido por el movimiento", su voluntad constructiva forja "el espíritu" de una capital mundial vivamente iluminada. Este "espíritu", sigue diciendo Kurtz, no puede ser captado por el objetivo si no es por una "voluntad constructiva". En consecuencia, se recurrirá al expresionismo toda vez que se trate de producir efectos que no sean los propuestos por el objeto tal como se presenta al ojo, es decir, efectos que deben experimentarse intelectualmente.

Sin embargo, Kurtz pasa por alto que la visión de la calle no es sólo expresionista, y que a veces se trata de un expresionismo evolucionado, que para conseguir determinada atmósfera recurre a elementos casi impresionistas. El expresionismo es más integral en lo que se refiere a los interiores; por ejemplo, una sala invadida de luz crepuscular en la que el brillo de la lámpara colgada del techo hace resaltar las siluetas de los personajes; o en el plano de una de esas escaleras clásicas del cine alemán, de la que Pabst muestra una de sus variante en *La calle sin alegría*.

El burgués del paraguas tradicional que encarna Klöpfer, actor ampuloso, de cuerpo pesado y gestos blandos, sale a la calle y confusamente espera ser arrancado de su opaca honestidad de hombre casado, asentado para siempre. "Esta mañana salí en busca de no sé qué", dirá el cajero en la pieza de Georg Kaiser, *Del alba a la medianoche*. "Algo me empujaba..."; ese algo, para el alemán, será siempre el Destino.

La fuga del cajero es definitiva, mientras que el buen burgués de *La calle* escapará finalmente a la falaz aventura

que, a fin de cuentas, no es más que abyección y crimen. Vuelve a su casa, a su sopa de todos los días, a su triste mujer –la calle nocturna, enceguecedora, se alejará de él. Y el hecho de que la tragedia no sea aquí total, que el Destino no tenga la última palabra, ¿no es acaso un signo de que la obsesión del expresionismo empieza a soltar su presa?

La calle sin alegría, de Pabst, representa la quintaesencia de las visiones alemanas de la calle; es también la consagración definitiva de la arquitectura producida en estudio, derivada del expresionismo. En las escenas de miseria de *La calle sin alegría,* prima el lugar común –todo está excesivamente compuesto, subrayado. Los callejones son demasiado turbios, la caja de la escalera demasiado enigmática, los contrapuntos de luz y sombras chocan excesivamente. La cara de Werner Krauss (el carnicero de bigote retorcido) es muy marcada, a su peinado le sobra brillantina y su brutalidad es exagerada; las mujerzuelas de la esquina del callejón, el burgués en decadencia, la insinuante proxeneta, todo ese mundo se parece demasiado a una imagen de Epinal con la leyenda "miseria y bajeza humanas". Lo pintoresco le hace descuidar lo trágico, por eso muchos pasajes decepcionan; ese patetismo de una época en que los destinos eran atropellados y pisoteados no alcanza a emocionarnos.

Recordemos una película que pintaba con sobriedad y humanidad muy diferentes los desastres de postguerra: *Isn't Life Wonderful?*, en la que Griffith, ese genio del cine, supo presentar una verdadera cabalgata de la desesperación sin caer nunca en el sentimentalismo fácil. Esas tristes colas de gente a quienes la miseria empuja a comprar antes de que las mercaderías falten, antes de que el dinero se desvalorice aún más, que se chocan celándose, deslizándose, espiándose para impedir que el vecino ocupe un puesto más ventajoso, son mucho más verdaderos que las colas decorativas del film de Pabst, integradas por extras muy conscientes de su valor emblemático.

Los contrastes entre las escenas de disturbios (más bien teatrales), esos planos de la multitud enardecida que se abre camino hacia la casa de citas y aquellos en que los traficantes del mercado negro corren enloquecidos hacia la salida tratando de escapar a la furia popular, anticipan sin embargo los procedimientos inteligentes que caracterizarán más adelante las películas de Pabst. En una entrevista de 1927 publicada en "Close Up" y frecuentemente citada, Pabst declara acerca de *El amor de Jeanne Ney:* "Todas las tomas se han hecho sobre algún movimiento. Al final de una secuencia alguien se mueve, al principio de la siguiente el movimiento continúa". Lo cual significa que corta una toma cuando el personaje está en movimiento, para mostrar a continuación otro plano en que el movimiento prosigue; "de esa forma, el ojo ocupado en seguirlo no distingue los cortes". La intención de Pabst al proceder así es evitar los contrastes entre planos al momento del montaje –efecto buscado por el cine soviético– para lograr una fluidez perfecta de la acción.

Como tantos otros directores germánicos, Pabst tiene gran apego por los planos reflejados en un espejo: la asistente de la proxeneta obliga a la Garbo a ponerse un vestido de seda que la desnuda casi por completo. Se ve a la joven de pie ante un espejo en el que sólo se refleja la imagen de la mujer que la acosa. Luego la Garbo, con ese mismo vestido, se refleja en un espejo de tres lunas, donde se repite otras tantas veces la silueta de un borracho cuya presencia real no se revela más que por una mano ávida tendida hacia la muchacha. Pabst siente particular deleite por esta mano enorme al borde de la pantalla; el rico traficante que se aproxima a la pobre muchacha encarnada por Asta Nielsen se anuncia igualmente por una mano enorme que asciende por el cuadro. Cuando Asta Nielsen trata de explicar la escena del asesinato al traficante estupefacto, Pabst no mostrará más que los gestos flotantes de sus nobles ma-

nos delgadas. Ese mismo crimen, relatado al policía, será evocado una vez más por las manos de Asta Nielsen, semejantes a pájaros que han perdido el rumbo.

En *El amor de Jeanne Ney*, Pabst utiliza juegos de reflejos más refinados: el espejo en que se refleja por un momento la orgía de los oficiales rusos, por ejemplo, y que, roto por una botella, todavía proyecta en uno de sus fragmentos el amontonamiento de cuerpos; y la escena en que los amantes deciden pasar la noche en el hotel, presentada mediante su reflejo en el cristal del automóvil que habían hecho detener y que vuelve a partir vacío.

La calle sin alegría revela que Pabst concede mayor importancia a las actrices que a los actores; es cierto que en lo que a este film se refiere dispone de dos figuras femeninas excepcionales, una de ellas Greta Garbo, que a pesar de su juventud y falta de experiencia acababa de interpretar de manera inolvidable el papel de la condesa en *La leyenda de Gösta Berling* de Stiller. El objetivo sigue el perfil sin defectos de su rostro, donde se despliega su temerosa tristeza; y las pocas veces que arriesga una débil sonrisa en presencia del oficial norteamericano es infinitamente más cautivante que la "Garbo que ríe" lanzada en *Ninoska*. Esas indecisiones, provocadas en parte por el temor a actuar, enriquecieron el papel. Se armonizan con el arte consumado de Asta Nielsen, que aparece al comienzo, antes del crimen, sumisa y casi infantil, apenas animada por un tímido deseo de felicidad; pero a medida que transcurre la acción, su pasividad se impregna de dolor y su máscara de Pierrot moribundo cobra una fuerza extraordinaria. Basta que por un instante se cierren sus párpados cargados de experiencia, que una de sus manos, portadoras siempre, al parecer, de una herida invisible, cruce sin rumbo fijo la pantalla, para que su patético destino nos conmueva. Su andar infinitamente fatigado es torpe, como si sus piernas fueran de made-

ra; parece vencida de antemano, víctima propiciatoria de todas las desgracias del mundo. Muchas escenas de esta película, que podrían no ser más que clisés calcados de la miseria humana, adquieren vida gracias a su presencia.

En resumen, Pabst es mucho más hábil para pintar ese mundo repulsivo nacido de la inflación, del deseo de placeres fáciles, todo ese libertinaje, esa feria de traficantes, que para una descripción valedera de la mediocridad gris de la miseria. Siempre cederá a la tentación de recargarla mediante algún retoque pintoresco.

Pabst romperá finalmente con esa arquitectura demasiado luminosa del artificio y el cartón-piedra, esa sobrecarga de decorados y sentimientos artificiales, y rodará algunas escenas de *El amor de Jeanne Ney* en un barrio de París. Aunque vuelva al estudio para el Londres de *Lulú* o *La caja de Pandora*, lo que aprendió en el rodaje de *El amor de Jeanne Ney* dejó sus huellas. Como más tarde en *El delator*, de John Ford, toda una ciudad se alza en la niebla, los perfiles brillantes ya no son necesarios; la atmósfera ha adquirido tal poder, la fuerza evocativa de los decorados de Andreiev es tal, que la ausencia de realidad deja de sentirse; por el contrario, se aprecia una renuncia motivada, sobriamente consentida.

¿Pero puede verdaderamente calificarse a Pabst de realista? Se me ocurre que Iris Barry acertó al decir que Pabst dispuso sus planos numerosos y diversos de tal forma que su ordenamiento refuerza "la ilusión realista".

Sin embargo, aunque Pabst prefiere que se diga "¡qué verdadero!" en lugar de "¡qué hermoso!", nunca será capaz de rechazar un plano donde lo pintoresco se roce con lo dinámico.

La tragedia de la calle es una realización de Bruno Rahn, un director desparejo que rodó películas "de costumbres"

más bien comerciales, hasta llegar inesperadamente a esta obra áspera y violenta. Es innegable que la calidad extraordinaria de la película se debe esencialmente a la presencia de Asta Nielsen. Su rostro transido de emoción al contemplar al hombre que le ha hecho mal es inolvidable, como su gesto fatigado cuando se maquilla con la esperanza de recuperarlo, aunque se sabe vencida de antemano por la juventud de su rival. Este será el único film valioso de Rahn, y allí reside su tragedia. Por lo demás, frustrado en sus ambiciones, murió joven.

Había trabajado en la época de la "magia de laboratorio", y en su película vemos la luz de un reflector inspeccionando los oscuros recodos de un callejón, deslizándose sobre el pavimento, avanzando furtivamente por el vestíbulo de una casa de mala fama; también el claroscuro de un café frecuentado por mujerzuelas, y la mancha blanca de la cara de una de ellas que estalla sobre el fondo oscuro; al igual que en *La calle*, sus brazos desnudos se convierten a los ojos de los hombres en tentáculos nacarados y fosforescentes, nacidos de la podredumbre.

Pero lo "fantástico social" al que se refire Mac Orlan, y que con mayor propiedad podría llamárselo "social decorativo", no ocupa el primer plano. La calle no es más que un fragmento de empedrado irregular, sembrado de pozos, sobre el que innumerables pies dan pequeños saltos sobre tacos altos un poco gastados, o bien avanzan pesadamente en sus zapatones, persiguiéndose, deteniéndose, retomando su curso, representando la seducción a precio vil. Hace tiempo que esta calle ha devorado las almas; por lo tanto es imposible evocarla por medio de las caras y los cuerpos, es por ello que, a lo largo de metros y metros de película, Rahn captará sobre las calles y los peldaños sucios de una escalera esos movimientos de piernas y pies cuyo anonimato cobra una elocuencia sorprendente.

Hasta tanto no hayan superado la abstracción expresionista, los alemanes seguirán prefiriendo hacer actuar elementos impersonales, símbolos y principios antes que seres humanos. Y aunque en el curso de la acción esos pies anónimos se adapten a un cuerpo y a un rostro determinados, su dueño no se libera de un no sé qué de automático.

¿Es posible que Rahn haya recordado en esos pasajes el film abstracto, el *"absoluter Film"* de los cineastas de vanguardia? *Berlín, sinfonía de una gran ciudad,* de Walter Ruttmann o *Inflación* y *Vormittagespuk*, de Hans Richter, se rodaron el mismo año que *La tragedia de la calle*.

La influencia de esos cineastas de vanguardia es innegable en *Asfalto,* rodada un año después por Joe May, un director muy hábil. La película es una prueba decisiva de cómo las producciones comerciales de la UFA utilizaron los hallazgos artísticos. Nada deja de ser aprovechado por May: ese sugestivo claroscuro del amanecer, mostrando a los obreros colocando el asfalto, esos planos que sólo dejan ver piernas y pies y herramientas martillando sobre la masa todavía líquida, podrían ser parte de un documental con inquietudes artísticas. El humo que se eleva, el engranaje de una aplanadora que avanza lentamente y cuyas ruedas se detallan en sobreimpresiones, tienen su fuente en la sinfonía de las máquinas de *Metrópolis*. También aparecen visiones entremezcladas, sobreimpresiones que se entrecruzan, distorsiones que se confunden, se encadenan, se completan, como en *Berlin* de Ruttmann, o en *Sinfonía de las carreras* de Richter, producciones donde se trataba de captar la significación de la calle presentándola como un torbellino, quintaesencia abstracta del tránsito. May, que deseaba realizar el cantar de los cantares de la calle, donde se esbozan lazos trágicos, se traman fatales encuentros que el tránsito

ignora o aplasta, intercala esos planos a cada rato. Desgraciadamente, ese despliegue de arte abstracto es ajeno a la lujosa calle de estudio propia del estilo de la UFA, que no vacila a la hora de contratar un centenar más de extras. Esa supuesta elevación de miras, por lo demás, no forma parte integral de la acción, una historia de amor convencional.

Suele suceder que, en el curso de esta acción insípida, Joe May recuerde sus ambiciones artísticas, y así es como se insinúa esa toma desde arriba de la calle, donde el joven Fralich, *"Führer"* de esquina, policía de servicio, controla el tránsito. Un plano donde vuelve a transparentarse el gusto alemán por el orden decorativo.

Se trata de una mezcla de los aciertos de películas anteriores: en el tugurio de París, cuando el caballero-ladrón se transforma de pronto en obrero del gas, la pantalla lo muestra como una sombra gigantesca sobre la pared. También un juego fácil de sombras en la caja de la escalera, cuando el joven policía regresa a su casa tambaleante después del crimen involuntario; y el asesinato, fiel a la tradición cinematográfica alemana, se ve en un espejo.

Diremos finalmente que las pretensiones de Joe May de un arte de vanguardia, su hábil imitación, no alcanzan sino a esta imagen muy representativa de su propia insignificancia: como ese pájaro enjaulado sobre el cual se precipitan desde los cuatro ángulos de la pantalla otros tantos tranvías en sobreimpresión, este director parece abrumado por medios cuya fuerza supera su escaso talento. (Basta recordar la maestría de Stroheim haciendo jugar con cruel insistencia el motivo de la jaula, emblema también de la paz familiar y la sólida vida burguesa en *Codicia*).

¿Será necesario subrayar que las películas "negras" de los alemanes nunca serán más que películas en blanco y negro?

XV

LA EVOLUCIÓN DEL FILM DE ÉPOCA

"El arte, el arte auténtico y simple. Pero la simplicidad exige el máximo de arte. La cámara es el lápiz del director. Debería tener la mayor movilidad posible para registrar todo acorde fugitivo de atmósfera. Es importante que el factor mecánico no se interponga entre el espectador y la película."

F. W. Murnau, citado por Ludwig Gesek,
Creadores del film de arte, 1948.

Tartufo (1925), de Murnau

Es de temer que este avatar de una comedia de Moliére, genio esencialmente francés, no satisfaga a los espectadores latinos. Dorina, una muchacha que se supone ágil y graciosa, nos sorprende cuando es la imponente y obesa Lucie Höflich quien la encarna; esa generosa cintura convendría más a la *Minna von Barnhelm* de Lessing, papel desempeñado muchas veces por Lucie Höflich en la escena de Reinhardt.

Tanto el prólogo como el epílogo moralizante, agregados al argumento, son ligeramente ridículos: es la historia de un ama de llaves hipócrita que maltrata al pobre viejo reblandecido cuya herencia espera. El sobrino del anciano revela esa hipocresía a su tío haciéndole ver la película realizada según la pieza de Moliére. Ese principio y ese desenlace son perfectamente inútiles, pero se redimen por sus planos maravillosos. Para Murnau, como más tarde para el Pabst de *Lulú*, la fisonomía de un actor se convierte en una especie de paisaje que el ojo inquisidor del objetivo explora insaciablemente, hasta en sus repliegues más secretos, y en el que descubre sin cesar ángulos imprevistos y sorprendentes. La cámara de Karl Freund inspecciona las sinuosidades y desigualdades de rostros sin afeites, las arrugas, labios que se entreabren, ojos que parpadean, y saca a la luz, junto con las pecas y los dientes cariados, los defectos; montañas

y abismos en la superficie de un rostro adquieren relieve en la penumbra, mientras la iluminación modela curvas y aristas.

En 1928, Karl Freund dirá en una entrevista para "Close Up": "En lo que a labor de cámara se refiere, *Tartufo* era interesante. Filmé el prólogo y el epílogo dentro de un estilo moderno que prohibía todo maquillaje a los actores y me serví de ángulos inesperados para las tomas, mientras la acción, conducida siempre dentro de un *flou* artístico, aparecía como velada por un tul".

Esto anuncia ya algunos planos esfumados de *Fausto* (realizada inmediatamente después), en los que Murnau desarrollará la nueva plástica descubierta durante la filmación del prólogo y el epílogo de *Tartufo*.

Notemos la movilidad de la cámara que sigue la acción de un personaje principal: la espalda de Tartufo, que se ve avanzar lentamente hacia el fondo y presentarse cada vez más ancha, llenando todo el vano de la puerta, cruzando el umbral adquiere proporciones gigantescas gracias al acercamiento progresivo. Notemos asimismo el encuentro de Orgón y Tartufo en la escalera, el choque de los dos movimientos opuestos magistralmente registrados por la cámara. No son en primer lugar más que dos paralelas: Tartufo espía a Orgón, que no lo ve; de pronto el primer plano de la cara enorme de Tartufo se yergue como una amenaza hacia Orgón y hacia el espectador, que ve retroceder a éste y enseguida, en otro plano, Tartufo enfocado ahora de espaldas avanza nuevamente hacia Orgón, que al mismo tiempo retrocede. Esos dos planos (procedimiento de "campo y contracampo") logran un efecto visual de notable poder: la influencia que el falso devoto ejerce sobre el crédulo Orgón adquiere una evidencia resonante, probada por el último

primer plano, que nos muestra la inmensa cara de Tartufo llenando al sesgo casi toda la pantalla e inclinado sobre Orgón, completamente sometido y del que sólo vemos el perfil en un borde. Cada plano, cada contraste de ángulos de toma, está dosificado para hacer más eficaz la acción; el primer plano inicial es una especie de toma de contacto, mientras el último muestra la conclusión.

Y tanto en el prólogo como en el epílogo un único primer plano revela la abyección del personaje: la cámara expone sin tapujos la hipocresía del hombre de cráneo puntiagudo, en el que algunos cabellos rígidos y pegoteados contribuyen a la expresión de ignominia.

Los nobles contornos de una arquitectura simple y austera se prestan al juego de la cámara: las curvas ligeras de los acanalados, el perfil elegante de un pilar, los hierros que forman encaje en una rampa Luis XV, imprimen su frescura llena de encanto. Allí busca Murnau el contraste, animado por los distintos matices de negro, gris y blanco nacarado. Cada elemento del decorado desempeña un papel en el drama: un candelabro enorme delante de una pared clara y lisa, se convierte en contraparte de la gran silueta negra y rígida de Tartufo; una vuelta de escalera sostendrá el relieve de una crinolina que se precipita por las volutas de los escalones.

La cámara fija por un momento la arquitectura deliciosa de los tres pisos; en el último se abre una puerta para dar paso a Tartufo, que corre a la planta baja. Casi simultáneamente se abre otra puerta para que salga Dorina; la cámara se inclina con ella y vemos a través de la baranda el embaldosado blanco y negro sobre el que aparece furtivamente la hendidura luminosa de una puerta entreabierta. Murnau y Carl Mayer no muestran más, para hacernos comprender que Tartufo, caído en la trampa, ha entrado en el aposento

de Elmira. Luego desciende a su vez Dorina, llevando una lámpara cuya luz indecisa oscila en la escalera; la muchacha corre a advertir a Orgón; Carl Mayer y Murnau no desperdician este excelente pretexto de abrir otra puerta para captar una habitación más iluminada. Este breve pasaje de la película constituye una verdadera sinfonía de la iluminación; de pronto presenta su tema secreto: *allegretto* de puertas que se abren y se cierran precipitadamente de un extremo a otro del film; idas y vueltas en ritmo ligero evocando un *andantino*; deslizarse de un visillo transparente, de cortinas que revelan y ocultan sucesivamente a los personajes.

El *Tartufo* de Moliére disfrazado de comedia alemana, que recuerda singularmente a *Minna von Barnhelm*, adquiere resonancias de *intermezzo* mozartiano; la voluminosa Dorina prusiana parece menos pesada y aparece ungida, sin saberse bien cómo, del atractivo de una figura de Chardin.

De manera admirable, Murnau sabe armonizar los personajes en trajes de época con su ambiente. Algunas veces, sobre fondos vastos y lisos, se ve moverse la vestidura negra de Tartufo o el suave brillo de un vestido de raso adornado con encajes de tonos oscuros. Otras es el terciopelo de los cortinados de pliegues curvos y ligeros, la filigrana de un cubrecama sobre el que brilla la suave seda de un peinador; el encanto de todos esos elementos se hará aún más evidente cuando el pesado Jannings, un personaje a la Brouvers, se ponga a piafar entre ellos, con gran perjuicio de su fragilidad. Todos los contrastes provocados por una intimidad forzada se exponen en su justo valor: esbelta y altiva, la hermosa Lil Dagover (Elmira) se yergue ante la rústica hilaridad de Jannings (Tartufo), que se revuelca sobre su lecho de encajes.

Revelar el nácar voluptuoso de un escote femenino, los matices de un vestido de seda bajo una profusión de luces y

sombras –lejano recuerdo de Watteau– entusiasma a Murnau, que ha desarrollado ese don con la evolución del claroscuro. La película de época está despojada del verismo que caracterizaba a algunas otras obras. En *Manon Lescaut* y en *La Cenicienta,* Robison y Ludwig Berger nos muestran el reflejo exangüe del terciopelo y el cantarín crepitar de la seda. Por no hablar de Lubitsch, que de ahora en más no perderá ocasión de hacer vibrar las superficies de seda o desplegar enceguecedoras telas. Obsesionados por el deseo de forzar las profundidades de la pantalla y de la vida manejando las sombras, los cineastas alemanes han logrado infundir animación a las superficies.

Es preciso destacar todavía en *Tartufo* el juego de las formas que se confunden: por ejemplo, cuando el hipócrita conversa a solas con Elmira y distingue, reflejada en la convexidad de la tetera, la cara descompuesta de Orgón, que levanta el cortinado detrás del que se oculta. Encontramos un pasaje análogo en *Asalto*, de Ernoe Metzner, cuya calidad nos permite medir mejor la diferencia de concepción y de estilo. Al igual que Gance en *La locura del doctor Tube*, Metzner sólo busca la distorsión extraña, mientras para Murnau la mínima superficie espejeante es receptáculo para el impresionismo del juego de formas cambiantes que se funden como anamorfosis.

Las transposiciones al alemán de comedias de Moliére arrojan curiosos resultados. Heinrich von Kleist ha estigmatizado su adaptación de *Anfitrión*: la comedia chispeante de un adulterio divino se convierte en la historia perturbadora y casi trágica de una mujer demandada por dos amores y un dios, en el fondo muy pobre y muy miserable en su nostalgia de una existencia humana, que llega a envidiar a Anfitrión, cornudo en modo alguno ridículo.

Lo mismo ocurre en el caso de *Tartufo*: la película ha recargado la comedia, es verdad, pero puede advertirse asi-

mismo una extraña inquietud y se tiene la impresión de que, aun sin Tartufo, las cosas no irían mejor entre Orgón y Elmira. En realidad, no hay final feliz para esta tragicomedia de Murnau.

El escritor alemán Grabbe, torturado como corresponde, tituló *Ironía, broma y sentido profundo* a una de sus piezas. "*Sentido profundo*" podría ser el título de un gran número de obras alemanas, se trate de poetas como Kleist o de cineastas como Murnau; ya que siempre será esa otra cara de las cosas la que hostigará su desesperación.

XVI

EL OJO DE LA CÁMARA EN E. A. DUPONT

"Los espectadores, esos hombres que ignoraban todo los unos de los otros, que en oleadas sucesivas habían invadido el circo, estaban ahora sentados, metido cada uno en la esfera absoluta de su asombro... Las manos sobreexcitadas que se aferraban a las balaustradas de las filas de butacas producían el efecto de motivos decorativos, las lámparas de arco balanceaban sus jarros de leche energéticos..."

CARL EINSTEIN, *Babuquin o los milagros del diletante* (novela expresionista).

Baruch (1924) y *Variété* (1925).

Si nos sentimos desilusionados ante las películas sonoras de E. A. Dupont, desde la primera, *Atlantic,* no fue sin motivo: la intromisión de la palabra afecta a Dupont más que al resto de los cineastas, porque si bien sabe disponer de los actores, ignora la forma de obtener de ellos el máximo de expresión. Su fuerza radica en otra parte.

Una vieja copia de *Baruch*, felizmente descubierta por la Cinémathéque Française, nos permite comprender las verdaderas cualidades de Dupont, que sabía dar matices exquisitos a la materia de sus imágenes y variar la gama de su paleta hasta el infinito. No busca la inmovilidad de la forma ornamental ni la estilización decorativa a la manera alemana, sino que trata de oponer un valor a otro, destacar aquí mediante una prenda a cuadros o un adorno rayado, allí mediante un jarrón con flores o un tapiz recargado de figuras, el flotar del claroscuro. Hace vibrar en los interiores la atmósfera adecuada a la situación, combinando el terciopelo de las sombras con la seda de suaves brillos. Sin demasiada premeditación, dispone de sus actores con una nobleza y una sensibilidad infinitas, como en el caso de la joven enamorada de *Baruch* que, desesperada, oculta la cabeza en la almohada, en una actitud que hace resaltar su fragilidad bajo los grandes pliegues del vestido. O bien ante la ventana, donde Dupont compone una auténtica escena

de "*Kammerspiel*" entre Henny Porten y Ernest Deutsch con reflejos en el cristal, en el que se distingue el brillo tenue de un vestido de raso en la penumbra del salón silencioso.

El ropaje de época no tiene el menor carácter de disfraz, son daguerrotipos que se animan; las crinolinas se deslizan sobre el piso, se mecen dulcemente sobre la frescura de la hierba. Maravilla la riqueza luminosa de las impresiones entremezcladas.

Incluso en las escenas del gueto campesino de tonos sombríos, con cuánto arte sabe evitar –ayudado por el operador Theodor Sparkuhl– los contrastes bruscos, la iluminación forzada, y mantener a un tiempo el vigor y la *esfumatura* de un grabado de la escuela de Rembrandt. Basta comparar esas secuencias con las escenas de *El proceso*, de Pabst, película que también transcurre en un ambiente judío ortodoxo, para medir el tacto y el gusto extraordinario de Dupont.

Su intuición puramente estética irá todavía más lejos en *Variété*. Con gran destreza, se sirve de los últimos vestigios del expresionismo, y lo probará, por ejemplo, con el plano desde arriba de un patio de prisión, de muros oblicuos y oscuros, más intolerables todavía que los de *Metrópolis;* el patio aparece como un pozo de mina en cuyo fondo se inscribe, blanco sobre negro, el círculo de los presos que giran eternamente formando una rueda.

Lo mismo sucede con esa espalda impersonal de un preso, que no es ya otra cosa que el número 28; la espalda llena casi toda la pantalla, mientras se presenta como vista desde muy lejos, borrada a medias por un *flou*, la pequeña forma luminosa del director de barba blanca, mitad Papá Noel, mitad Padre Eterno de estampita moralizante. Inmediatamente después, sólo quedará el círculo abstracto de la cifra enorme. Dupont varía este procedimiento cuando dirige la cámara de Karl Freund sobre Jannings, que se toma

un desquite: no muestra más que los hombros poderosos y un sombrero, vistos desde atrás, y por sobre el hombro al seductor vencido, tembloroso, ebrio y dominado por el temor. Ante la pasión elemental del vengador, su rival –que es bastante alto y lo parece aún más por su delgadez– se ve pequeño y deleznable en ese ángulo que no lo favorece, cuando se inclina a recoger con mano indecisa el cuchillo que estará obligado a emplear en una lucha desigual.

Dupont tiene el suficiente tacto de no mostrar la lucha, cuando más de un cineasta se habría deleitado en sus diversas fases. La cámara fija durante unos instantes, sin insistir demasiado, la cama donde ha sido llevada la joven sin ninguna resistencia, y luego no se ve más que el fin del combate: un brazo levantado sostiene el cuchillo y la mano se abre, inerte, dejando caer el arma.

Así hará también Pabst en *Lulú*: sólo se verá, como único indicio de la muerte de Louise Brooks, su mano que se desliza y cae blandamente bajo el abrazo asesino de Jack el Destripador.

Los críticos de la época elogiaron mucho la forma convincente en que Jannings "actuaba con la espalda". Pero si bien Jannings, teniendo en cuenta su talento naturalista, interpreta con notable sobriedad al acróbata engañado por la vampiresa, el espectador pronto se fatiga de esa "interpretación de espalda" que se repite demasiado: espalda de Jannings prisionero caminando junto al policía a lo largo de uno de esos famosos pasillos alemanes bañados de luz crepuscular, inmediatamente antes de la gran escena de la espalda en la oficina del director. Otra vez la espalda desbordante de forzudo de feria en medio de las atracciones del lugar. Después de la recordada escena con la bella intrusa, Lya de Putti, una vez más la espalda de Jannings cuando

se dirige pesadamente hacia las cortinas del lecho conyugal. La cámara volverá a enfocar la espalda de Jannings, que contempla sobre la mesa del café la caricatura reveladora de la traición con las manos dolorosamente crispadas. Y finalmente, Jannings una vez más visto de espaldas, que se aleja después del crimen a través de un pasillo de hotel, arrastrando hasta la escalera a la vampiresa que se aferra a él. Estos planos, tomados en las situaciones más diversas, terminan por desgastar la potencia visual de la imagen. (Se vuelve mucho menos eficaz que en *Tartufo*, donde Jannings aparece muy pocas veces de espaldas.)

Si comparamos la atmósfera del Luna Park de *Variété* con la de la feria de *Caligari* o con la igualmente artificial de *Figuras de cera,* discernimos, por fin, el secreto del talento de Dupont: tiene el don de captar y fijar formas fluctuantes que varían sin cesar bajo el efecto de la luz y el movimiento. Siempre y en todas partes persigue el remanso luminoso, y lo acentúa enfocando desde atrás de un ventilador en movimiento la escena de una fiesta de artistas de *music-hall*, o mostrando brevemente la cara de Jannings tras una servilleta que le sirve para abanicar a su sofocada compañera.

Se trata claramente de un impresionismo que conserva huellas de su paso por la abstracción expresionista; esto es notable, por ejemplo, cuando muestra, debajo del acróbata grotescamente replegado y encaramado en su trapecio, la multitud tal como la ve el trapecista al balancearse, abigarrado conjunto reducido a innumerables manchas fluctuantes, a líneas de imágenes semejantes a las producidas por un Photomaton, así como otros planos en que la disposición geométrica de la masa ofrece un mosaico que varía siguiendo el vaivén. El cielorraso tan vulgarmente sembrado de

estrellas del Wintergarten, el célebre *music-hall* berlinés, se presenta como una lluvia de chispas. Un plano muestra que todas esas impresiones se confunden, giran en torbellino alrededor de Jannings, de pie en el trapecio, presa de vértigo al descubrir a su afortunado rival.

Dupont también se servirá de visiones animadas por una especie de remolino para plasmar la emoción del personaje principal: cuando Jannings descubre la caricatura sobre el mármol de la mesa no se mueve, no vacila, pero el mundo que lo rodea trastabilla y ante sus ojos enturbiados, o sea ante los ojos de los espectadores, las imágenes desfilan en una panorámica rápida e indistinta.

Estos efectos visuales impresionistas derivan del caos tradicional de un expresionismo absoluto; han ganado en intensidad y se han liberado de esquematismo. La impresión de una salida del *music-hall* hacia la calle nocturna es fascinante, e incluso más alucinante que las transposiciones de contrastes forzados de las películas anteriores. Aquí el tránsito, los carteles luminosos que se encienden y se apagan, el resplandor de los faroles cuyas refracciones hacen vibrar la oscuridad, nada tienen en común con el laberinto abstracto de luminosas líneas geométricas oponiéndose a oscuras formas cúbicas. Del mismo modo, el ambiente del Luna Park, mezcla desordenada de barquillas, ganchos y postes para las cuerdas, barras de la rueda gigante, encordados que sostienen las bujías, conserva la fluidez impresionista que emana de las transiciones rápidas.

Es por eso que el blanco y negro de Dupont tiene tal intensidad visual, una vivacidad tan cercana al color. En el gran *music-hall*, pasan las siluetas blancas de los tres acróbatas delante de esa masa ondulante y fosforescente que componen las densas filas de espectadores. Sobre el fondo oscuro, sus cuerpos aparecen bañados por los faros de un proyector al que se suman los haces de otros que siguen la

ascensión de las aéreas criaturas dispersas en las escalas de cuerda. La cámara, posada un instante sobre uno de esos cuerpos, lo sigue casi amorosamente en todos sus movimientos, captando la forma contraída en un escorzo fantástico, hasta presentarla finalmente bajo el aspecto de una especie de blanco cangrejo puramente ornamental.

Dupont ha realizado una sorprendente transposición visual de la tensión latente en una atmósfera de *music-hall*. En sus imágenes se siente la locura colectiva que se apodera de la arena; la multitud, presa de ciego frenesí, se convierte en el monstruo de las mil cabezas, sediento de sangre y ávido de "saltos mortales". (Desde que los espectadores se convierten en personajes vistos de cerca, termina la alucinación del *music-hall* para dar lugar a una escena naturalista cualquiera.)

En determinado momento la multitud, bajo la red de una lluvia de chispas, se presenta como una marea de ojos innumerables, marea gomosa, gelatinosa, especie de légamo del que surgen burbujas como de un campo de lava. También aquí Dupont se dedica a captar el movimiento, en tanto que Lang, con medios análogos, hará una presentación estática (las docenas de ojos ávidos que devoran la aparición de la falsa María en *Metrópolis*).

La cámara de Karl Freund, ese gran operador, sigue voluptuosamente las formas ágiles, los cuerpos que se arrojan y vuelan a través del espacio, volviéndose sobre sí mismos en audaces envites o precipitándose súbitamente en una caída casi cierta para volver a planear en la filigrana de cables y cordajes. Ni siquiera el *music-hall* de *Cuatro diablos*, rodada por Murnau en 1928 en los Estados Unidos, muestra esa energía visual.

En medio de ese torbellino de luz y movimiento, el del amor-pasión pasa a un segundo plano: sólo se trata de la historia opaca y trivial del eterno triángulo, a la que se agrega el melodrama del "joven audaz del trapecio-volante".

XVII

APOGEO DEL CLAROSCURO

"Ya es un acto bastante temerario lanzarse a un duelo con semejante poeta, aunque sea con medios de igual naturaleza; cuánto más peligrosa la empresa si las armas son desiguales. Disponía el glorioso maestro de todo el arsenal de la palabra... Yo no he escrito más que un pequeño libreto donde indico de la forma más sumaria posible la pantomima de los bailarines, con la música y los decorados, tal como se los representa mi espíritu. Me atreví, dolido y hasta realmente enfermo, a luchar con el gran Wolfgang Goethe, que ya me había arrebatado la prioridad del tema. Estuve obligado, con gran pena sin duda, a respetar las exigencias de mi cuadro..."

HEINRICH HEINE, carta con motivo de la presentación de su ballet *Dr. Fausto*.

El *Fausto* de Murnau (1926).

El comienzo de esta película presenta lo más notable y asombroso que haya creado el claroscuro alemán: la densidad caótica de las primeras imágenes, esa luz que se origina en las brumas, esos rayos que cruzan el aire opaco, esa fuga que parece orquestada visualmente por órganos que resonasen en toda la extensión del cielo, cortan el aliento.

La forma luminosa de un arcángel deslumbrante se opone al demonio, cuyos contornos tienen un relieve grandioso a pesar de las tinieblas. El mismo Jannings, que encarna a este demonio, renuncia a los recursos fáciles, se despoja de sus habituales artificios naturalistas y por una vez se controla; el demonio se ve realmente primordial, tal como lo era el día de la creación (lo que no impedirá a Jannings, cuando el demonio haya bajado a la tierra, desplegar su mímica llena de fatuidad, y exasperar como de costumbre al espectador no alemán.)

Ningún director, ni siquiera Lang, hizo surgir tan magistralmente lo sobrenatural en estudio: ¿es todavía una capa de demonio lo que cubre la ciudad entera con sus enormes pliegues o sólo se trata de una nube gigantesca que se cierne pesadamente sobre ella? ¿Las tinieblas demoníacas devorarán la claridad divina? ¿Dónde están los límites de estos grandiosos fenómenos?

En el gabinete de Fausto, subsiste todavía la luz nebulosa y flotante del principio. No hay ningún contraste arbitrario, nada de esas sombras artificialmente desflecadas ni esos contornos demasiado acentuados a los que tienden los cineastas alemanes. Las formas se desprenden de brumas suavemente luminosas, opalescentes. Si Murnau recuerda la luz que baña a Fausto en el grabado de Rembrandt, lo cierto es que interpretará a su manera el papel de la iluminación. Los contornos imprecisos se oponen ahora a la evocación sobrenatural del principio, y se establecen acordes que parecen surgidos de un piano en el que un pedal invisible prolongase las resonancias. En el aula, el viejo Fausto se yergue inmenso ante el semicírculo de discípulos: las masas y los valores se equilibran en una perpetua transformación; las formas se diluyen, una barba atravesada por rayos de luz se convierte en espuma; los alambiques espejean dulcemente en medio de esa diseminación.

Incluso el movimiento de una kermés –desprovista por otra parte de toda alegría– se esboza apenas, amortiguado; ni un rayo de sol se filtra a través de las barracas de feria, las zancadas y contorsiones de los juglares son puramente mecánicas, no más alegres que un cortejo de borrachos. Todo parece estar allí como preludio del desastre. De pronto se desencadena el pánico: la peste arrasa con todo, la tempestad derriba las armazones, desgarra las miserables carpas. En el campo visual yace, cruzado en la pantalla y junto a un trozo de tela hinchado en un último esfuerzo, el cadáver del juglar. La extremada elaboración de esta composición no pesa como en la escena de la joven muerta en *Torgus*, por ejemplo, gracias al ritmo particular de Murnau. Y esto se hace más evidente en la secuencia en que el monje, tratando de contener la marea de libertinos ávidos de sus últimos placeres, se desploma. El arabesco decorativo es reem-

plazado por lo incidental, cuyo dinamismo acrecienta la intensidad de la acción.

A lo largo de toda la película se encuentra esta plástica sutil y rica derivada de la fascinación por lo visual que caracteriza a Murnau: en la visión de los cuerpos de los apestados, en la máscara marmórea de la madre muerta, tan patética, en la del monje erguido y agitando la cruz ante una multitud delirante. No pueden olvidarse, en el grupo que rodea la picota donde se expone a Margarita, los rasgos pesados de un rústico que mastica lentamente, ni las cabezas de los niños del coro, boquiabiertos, inocentes, inconscientes, parecidos a los hermosos querubines de Botticelli (Dreyer, emparentado con Murnau en más de un aspecto desde *Vampyr,* también recordó estas imágenes en *Días de ira*). A esa ronda de caras de acusado relieve se opone la de Margarita, extrañamente vacía, golpeada por los copos de nieve, imagen que recuerda a Lilian Gish en *Huérfanas de la tempestad*, aunque ésta es aún más emotiva.

Por momentos la luz parece ondular sobre los rostros; sobre la máscara del monje moribundo se proyectan las sombras de los que le huyen y permanecen invisibles. La luz brota a raudales: sobre Fausto quemando los gruesos libros polvorientos, sobre el fantasma ennegrecido de Mefistófeles conjurando las llamas, entre la niebla de una encrucijada donde se alza una cadena de círculos luminosos cuyo resplandor oscila sobre las facciones de Fausto invocando al demonio. Jirones de llamas, letras de fuego se inscriben a través del cuadro y prometen a Fausto, como otrora a Caligari, el poder y la grandeza. Del interior de una iglesia emergen ondas de luz suave que se elevan junto a los cánticos y escapan por el portal abierto para condensarse en una suerte de muro contra el que chocan los destinados a las tinieblas. Estos matices participan del drama: fulgor de antorchas errantes que se cruzan en la ciudad nocturna, cuan-

do la forma desmesurada de un Mefistófeles nuevamente demoníaco se yergue pidiendo castigo para el crimen, o bien Margarita en medio de los efluvios de la hoguera, inclinándose sobre Fausto al reconocerlo, en su lúcida demencia, bajo los rasgos envejecidos. Las llamas terminan por invadir el cielo; un globo luminoso suspendido para siempre simboliza la gracia eterna, la apoteosis de una redención.

El movimiento de la cámara "desencadenada" se sigue con menos facilidad que en *La última carcajada*. En los dos años que median entre ambas películas, Murnau aprendió a dosificar las profundidades del *travelling* y la extensión de las panorámicas, a subordinar su impulso al ritmo total del film vinculando los planos entre sí. El terreno accidentado de su ciudad medieval se presta para las tomas desde arriba, pero tiene el buen tino de no abusar. Si la cámara de Carl Hoffman destaca la hendidura profunda de una calle en terraza, es porque de allí surgirá para Margarita, entre los techos de bordes cortantes, el destino trágico encarnado por su amante y el consejero de éste, el diablo. Si es evidente que Murnau extrae un gran placer visual de la célebre panorámica, es porque ese viaje aéreo tiene una finalidad precisa. Hemos de preferir, por lo demás, el *travelling* de montes y valles en sobreimpresión, el grito de angustia que desde el fondo de su miseria lanza Margarita hacia Fausto.

Los libros de historia del cine no dejan de repetir que fue Dupont, en *Variété*, el primero en filmar una escena como si la viese el actor, enfocando la cámara por encima de sus hombros. Pero Murnau no tuvo necesidad de las enseñanzas de Dupont: en *Nosferatu*, la cámara, y por consiguiente el espectador, ve a través de los ojos del contratista de inmuebles, ese loco que se aferra al tejado, las pequeñas formas móviles que se agitan en la callejuela.

En *Fausto,* el procedimiento de Murnau es de una discreción tal que pasa desapercibido; sin embargo un crítico

norteamericano ya había registrado esa escena en que la imagen de Margarita, perseguida por Fausto, es filmada tal como la vería Mefistófeles, mientras éste –por el solo hecho de ser invisible– manifiesta el sarcasmo con que acoge esos primeros pasos hacia la caída.

El movimiento de imágenes se completa con contrapuntos rítmicos: el cortejo de niños que ascienden lentamente los escalones hacia la catedral, con lirios blancos en las manos a guisa de cirios, se opone por un efecto de montaje a la formación de los soldados, erizada de astas y banderas, que avanza hacia el lugar.

Murnau alterna con arte los planos de calles que no son más que peldaños de escalera: hombres encapuchados llevan los ataúdes en una noche cargada de miasmas, una multitud asiste a los enfermos. Si se observa con atención esa fluctuación incesante de las masas, se comprenderá hasta qué punto Lubitsch ha mecanizado sus movimientos de multitudes; aquí los cuerpos se ven empujados incansablemente, siguiendo un ritmo ondulante y preciso, hacia la figura de Fausto, capaz de curar por gracia del diablo.

Los techos de aguda pendiente con sus tejas ornamentales parecen ser los únicos elementos que restan de una arquitectura semiabstracta creada por los escenógrafos de *Las tres luces*. Esa arquitectura está lejos de la ciudad auténtica que vimos en *Nosferatu* y es más afín al decorado de *El Golem*. Si la calle con techos de aguda pendiente que lleva a la casa de Margarita evoca la arquitectura expresionista, la escena del duelo nocturno en la plazoleta sobre la que sobresale el piso superior, reforzando la impresión de espacio cerrado, señala la evolución operada. Nada hay aquí en exceso, ni las sombras que roen la fachada, ni la puerta convertida en entrada de una caverna misteriosa; por lento que sea el ritmo de Murnau, la fascinante fluidez que consigue de la cámara quita toda pesadez estática y ornamental a los decorados.

XVIII

PABST Y EL MILAGRO DE LOUISE BROOKS

"Al presentar a Lulú tenía sobre todo la intención de pintar el cuerpo de una mujer sirviéndome de las palabras que pronuncia. Ante cada una de sus frases, me preguntaba si ésas serían las palabras de una mujer joven y bella."

FRANK WEDEKIND, *Prefacio de Lulú o La caja de Pandora*.

"A pesar del advenimiento del cine sonoro sigo convencido de que en cine el texto en sí es bien poca cosa. Lo que importa es la imagen. Por eso sigo afirmando que el creador de un film es más el director que el autor del guión o los intérpretes."

G. W. PABST, *El rol intelectual del cine*, París, 1937.

Lulú o *La caja de Pandora* (1928) y *Las tres páginas de un diario* (1929)

El caso de Pabst es extremadamente curioso: se trata de un director que al mismo tiempo sorprende y desilusiona; nos preguntamos cómo el autor de *Lulú* y *La ópera de cuatro centavos* ha podido filmar una película tan lamentable como *El proceso*.

Pabst ofrece muchas contradicciones que los críticos ya habían señalado antes de 1930. Algunos elogian su intuición, su perspicacia, su conocimiento de los factores psicológicos y del subconsciente, que le permiten servirse de la cámara como de un aparato de rayos X. No pocos lo consideran un apasionado investigador del alma humana, mientras que otros, Pasinetti por ejemplo, ven en él a un observador guiado por el más frío cálculo. Potamkin, por su parte, lamenta que Pabst no profundice los problemas cinematográficos y se limite a rozarlos. ¿Qué hay de fundado en estas afirmaciones tan encontradas?

En un número de la revista italiana "Cinema", de 1937, un crítico declara que si bien es cierto que Pabst aborda temas psicológicos, lo hace de modo que resulte lo más popular posible. Esto me parece justo, y creo que explica la manera un tanto fácil de tratar el tema de la inflación y la derrota de la burguesía en *La calle sin alegría* y el empleo superficial que hace del psicoanálisis en *Los secretos de un alma*, a despecho de sus grandes dotes visuales.

¿Cuál es entonces el factor en juego desde *El amor de Jeanne Ney* que le permitió alcanzar la maestría que admiramos en *Lulú*? En "Close Up", la revista inglesa que elogió con vehemencia las películas de Pabst, un crítico dice que "Pabst encuentra el lado oculto de cada mujer", o sea que sabe extraer y desarrollar de manera convincente la vida latente en toda mujer. Este don es evidente si pensamos en Brigitte Helm, fría y rígida en el papel de las dos Marías de *Metrópolis* de Lang y tan emotiva en *El amor de Jeanne Ney*. ¿Pero a qué se debe que en *Crisis* o *La Atlántida* Pabst no haya podido animar la fría belleza de esa actriz, tan impasible allí como en su papel de Alraune en las dos versiones de *La Mandrágora*?

¿No será que *Lulú* y *Las tres páginas de un diario* tienen que ver con el milagro de Louise Brooks, cuya intuición profunda pasa inadvertida al espectador poco avisado, pero que sin duda estimuló al máximo el talento de un director desparejo? La notable evolución de Pabst habrá de reducirse al hallazgo de una actriz que evolucione sobre la pantalla sin que sea necesario dirigirla, cuya sola presencia baste para concretar la esencia de la obra. Louise Brooks existe con una presencia anonadante, atraviesa esas dos películas siempre enigmáticamente impasible. (¿Se trata de una gran artista o es sólo una criatura deslumbrante cuya belleza inclina al espectador a otorgarle una sutileza que le es completamente ajena?)

Sea como fuere, *Lulú* –película muda– puede prescindir perfectamente de las palabras que Wedekind, el autor de las piezas *Erdgeist* y *Die Büchse der Pandora*, condensadas por Pabst en una sola película, considera indispensables para subrayar el poder erótico de esta singular "criatura terrestre", dotada de una belleza animal pero privada de sentido moral, que hace el mal de manera inconsciente.

En *El amor de Jeanne Ney*, la cámara explora lentamente la escena partiendo de la punta de los zapatos del pillo

encarnado por Rasp, para subir por las piernas y explorar el ambiente que lo rodea: desorden de papeles cubiertos de suciedad, restos de cigarrillos amontonados –en suma, la sordidez de una habitación de hotel de tercera categoría–, para revelar gradualmente la miserable existencia de un pícaro de poca monta.

Pabst recurrirá en adelante, especialmente en *Las tres páginas de un diario,* a acentos más violentos mediante un método directo: concentra por ejemplo la cámara sobre la cara recia, curiosa y simuladora de la nueva gobernanta, que no se dejará seducir como su antecesora. Otro plano la mostrará ante su amo en actitud de humildad, pero el espectador sabe de antemano a qué atenerse. O bien la cara cruel de Valeska Gert, la encargada del reformatorio, a quien se ve a continuación golpear ostensiblemente con una varilla sobre el gong; la cámara retrocede y muestra la larga mesa con las internadas a uno y otro lado comiendo su magra ración.

El montaje de *Lulú* es más fluido, quizá porque Pabst da rienda suelta a su debilidad por una atmósfera fluctuante y por el claroscuro de contrastes violentos (la barca iluminada en la noche, por ejemplo). La fusión de dos obras teatrales hace que, a pesar de esta fluidez estilística, algunos pasajes se independicen del conjunto, como lo hacía notar un crítico de "Close Up". Cada una compone un drama en sí, con peripecias propias, el ritmo y el estilo se diferencian del resto: por ejemplo, el titilar impresionista de las escenas de revista, la orgía sobre el barco iluminado a la manera expresionista y las imágenes brumosas de la miseria en Londres.

Nadie ha sabido mostrar mejor que Pabst la fiebre que reina entre bambalinas la noche de estreno, la prisa ensordecedora, el vaivén sin objetivo aparente, la promiscuidad de los cuerpos mientras transportan los decorados de un lugar a otro, el escenario que parece virar al sesgo cuando se

muestra por fragmentos para ver un número que pasa, una entrada, una salida, la predisposición de los artistas a inclinarse ante los aplausos, la rivalidad, la complacencia y el humor; esa mezcla enloquecedora de utileros y electricistas.... Ni siquiera la famosa *Calle 42* logra expresar ese deslumbramiento, esa atmósfera cálida, esa sensualidad sumergida en las olas de luz reflejadas en los cortinados de lamé, que brillan sobre cascos y armaduras y cubren de nácar el cuerpo de mujeres semidesnudas. Pabst dirige esa baraúnda con destreza sorprendente; todo está cuidadosamente previsto: a intervalos calculados con precisión, algunas figuras cruzan el cuadro, pasando por delante o por detrás del grupo principal, dando así una impresión de efervescencia, de dinamismo. Todo oscila en la vaguedad de un segundo plano sobre el que se destaca Lulú como una especie de ídolo pagano, tentadora, chispeante de canutillos, plumas y chafalonías.

Pabst capta repetidamente los rasgos de Lulú, su cara vista de medio perfil: la expresión de una voluptuosidad tan animal que parece desprovista de individualidad. En la escena con Jack el Destripador, esa cara, disco liso como un espejo volcado en forma oblicua sobre la pantalla, se esfuma y las superficies luminosas se atenúan: la cámara parece entonces inclinarse sobre el rostro de Lulú como sobre un paisaje lunar en el que descubre y explica en cierto modo las curvas. (¿Se trata de un ser humano? ¿No será la flor de una planta venenosa?) O bien Pabst muestra sobre un borde de la pantalla sólo el mentón, un fragmento de mejilla de la cara del que la enfrenta, personaje con el que se identifica automáticamente el espectador.

Finalmente, Pasbt hace que la veamos en su miserable alojamiento londinense, mirándose en el reflector de la lámpara mientras dibuja la curva de sus boca con lo que queda de un viejo lápiz labial. Será el resplandor de esa lámpara

brillando sobre la hoja de un cuchillo lo que dará a Jack el Destripador la idea de utilizarlo. De esa forma, de imagen en imagen, la iluminación se fusiona con el objeto.

Las facciones de Jack el Destripador surgen de la penumbra con pleno relieve, contrapunto trágico de máscara lisa de Lulú enamorada. Por un instante, la boca del hombre atrapado sonríe, un velo parece borrar la desesperación de esa faz de pronto tranquilizada. Inmediatamente después la cámara vuelve a revelar las desigualdades de la piel: cada poro resulta visible por su transpiración sobre los músculos contraídos.

Son los primeros planos los que determinan el carácter de esta película, ponen en cierto modo el acento sobre la plástica del conjunto; la atmósfera resplandeciente o fosforescente, y finalmente las brumas de Londres aparecen como una especie de acompañamiento de esos primeros planos, realzando su significación.

Pabst explicita el carácter de sus personajes desde el momento en que los presenta, y lo hace mediante un solo plano: el objetivo estudia al acróbata Rodrigo esperando en la calle, capta sus hombros fuertes, su pecho generosamente potente; en este plano la cabeza es un accesorio, e inmediatamente se adivina al hombre que es pura fuerza física, privado casi de cerebro.

Haciendo malabarismos con las tomas desde lo alto, especialmente cuando quiere mostrar la belleza de Lulú, una que otra vez Pabst enfocará rostros de hombres vistos desde abajo, en contrapicado, con lo que se amplía la parte inferior del rostro: la parte superior del cuello y el mentón se asemejan a una enorme hinchazón, y dominan la imagen. Por efecto de una de esas tomas, la cara del Dr. Schlin moribundo adquiere un no sé qué de prematuramente cadavérico, de evocación impersonal de un objeto. Gracias a esos ángulos, modifica las expresiones: cuando la forma grácil de Lulú se balancea del

brazo de Rodrigo, la fatuidad del acróbata orgulloso de sus músculos aumenta, y es ese el mismo ángulo en que el objetivo habrá de captarlo cuando, borracho, esgrima una silla para abatir al Dr. Schiin. El mismo efecto se logra en algunas ocasiones con una toma desde arriba: la máscara de Rodrigo asesinado se torna una masa amorfa, fosforescente en la cabina donde lo descubren los policías.

Pabst busca los "ángulos psicológicos o dramáticos" que revelen a primera vista el carácter, las relaciones psíquicas de los personajes, una situación, la tensión de una atmósfera, el momento trágico. Por lo general prefiere las tomas, contrariamente al estilo de Murnau, que se deleita prolongando una escena con ayuda de la cámara que se desliza. Para Pabst es el montaje el que construye la acción.

En *La calle sin alegría* puede por cierto impresionarnos un ángulo revelador, ciertos planos que anticipan las futuras posibilidades de Pabst. Por ejemplo, sólo muestra la mitad inferior del rostro de Werner Krauss, el carnicero, en primer plano y con el bigote retorcido, y el ojal de la solapa donde la alcahueta, a quien no se ve, introduce un clavel. Pero salvo escasas excepciones, Pabst ignora todavía el arte de integrar con un montaje más afinado la agudeza de tales planos dentro de la acción, como hará luego en *Las tres páginas de un diario*.

Si se comparan las escenas del burdel de *Las tres páginas de un diario* con las de la orgía de *Lulú*, se pueden distinguir claramente los progresos realizados por Pabst, sobre todo en lo que respecta a la ambientación. De las escenas secundarias ha desaparecido toda monotonía, esa que mostraban los bailarines de la boda de *Lulú* o los del hotel de *La calle sin alegría*. Pero, por otra parte, ya no hay en *Las tres páginas de un diario* esa variedad, esa perturbadora riqueza de atmósfera que encontramos en *Lulú*. Un nuevo Pabst, más realista a pesar de todo, se prepara.

XIX

LA DECADENCIA DEL FILM ALEMÁN

"La juventud alemana de hoy está al servicio del poder. La preocupación artística no se presenta sino después de la preocupación por la victoria; nunca llega antes del atardecer del triunfo."

GOTTFRIED BENN, *Arte y Poder*, 1934.

Los clásicos del cine sonoro. El "estilo UFA". El film nazi y post nazi.

La decadencia del cine alemán, cuyos signos precursores se advierten desde los últimos años del cine mudo, y que se afirma con el advenimiento del sonoro –donde películas como *El ángel azul, La ópera de los cuatro centavos*, *Jóvenes de uniforme* y *M. el vampiro negro* constituyen raras excepciones–, no puede explicarse fácilmente.

Es imposible considerar como únicas causas la intromisión de los intereses de Hollywood y del capital norteamericano que fortalecieron a la UFA. Si bien es cierto que la retribución –la emigración de algunos directores importantes contratados por los estudios norteamericanos como Murnau, Dupont y Leni (Lubitsch ya estaba en Estados Unidos desde 1923) constituyó una gran pérdida para el cine alemán, también hay que considerar que directores de la talla de Lang o Pabst, así como Lamprecht, Froelich y Grune, siguieron al pie del cañón.

No siempre se comprende en el extranjero que los films hoy considerados clásicos del cine alemán no eran sino obras excepcionales, ahogadas bajo la avalancha de películas comerciales sobre Heidelberg y el Rin, sobre Viena y su hermoso Danubio azul, así como producciones patrióticas sobre Federico el Grande, los once oficiales de Schill y otras recordadas hazañas de la Primera Guerra Mundial. Sin contar las comedias de cuartel y la masa de "*Aufkleirungsfilme*", esas pelícu-

las costumbristas "de información sexual", que trataban simples historias de lupanar en estilo seudocientífico.

Si se considera que la producción anual de películas alemanas entre 1926 y 1928 oscilaba entre 228 y 197 realizaciones, y que los films aceptables superan apenas la docena, concluimos que las producciones de calidad de esa época se reducen a cuatro o cinco por año.

Otro dato a tener en cuenta: por una parte, el claroscuro heredado de Reinhardt y del expresionismo confiere a algunas películas apariencia de valor artístico (que por lo general se debe más a los escenógrafos y al talento de los fotógrafos que al director) y por otra parte una especie de pátina que agrega hoy a muchas películas una especie de encanto. Es necesario no perder de vista que directores que realizaron películas de valor gracias al estilo expresionista, posteriormente sólo hicieron films mediocres. No debe llamar la atención entonces que Robert Wiene haya rodado *La duquesa del Folies-Bergére*, Richard Oswald *Somos los del regimiento de infantería*, o que Zelnik, después de un film ambicioso como *Los tejedores*, haya caído en *El Danubio azul*.

¿No es igualmente significativo que los mejores directores alemanes se hayan limitado a las películas trágicas? Sus comedias no escapan nunca a la vulgaridad y se concibe con facilidad que las películas de Lubitsch *Romeo y Julieta en la aldea* o *Las niñas de Kohlhiesel* produzcan el rechazo de los espectadores no alemanes. Pero que Murnau en *Las finanzas del Gran Duque y* Berger en *Sueño de un vals* hayan caído en el mal gusto, es algo que obliga a la reflexión. El cine alemán no ha producido ninguna comedia que pueda calificarse de clásica, ya que *Tartufo* era más bien una tragicomedia y *Cenicienta* un cuento de hadas. Por otra parte, *El abanico de Lady Windermere* fue rodado en Estados Unidos por Lubitsch, que a sabiendas cambió de estilo al declarar: "*Goodbye slapstick. Hello nonchalance!*".

Antes del reinado de Hitler, los alemanes declaraban espontáneamente que sólo habían tenido grandes poetas –como Goethe o Schiller– en épocas de miseria nacional. Tras la derrota de 1918, ¿se habrá repetido el mismo fenómeno, esta vez en beneficio del arte cinematográfico? En Alemania, el caos y la desesperación a menudo parecen ser propicios para la creación. Ese florecimiento del arte del cine después de la Primera Guerra Mundial y que se reduce, como hemos visto, a unas pocas obras excepcionales, ¿se renovará después de la segunda derrota?

Es difícil recuperar un sueño cuando se ha salido de su órbita. Después de 1925, al volver la prosperidad con la estabilización, una Alemania rápidamente liberada del sentimiento de culpa aspiró a la posesión de bienes reales. En el ambiente de la industria pesada, que había logrado adueñarse de la producción cinematográfica, renace el deseo de recuperar las colonias.

Desde 1926, el porvenir del cine alemán parece estar amenazado, precisamente cuando las películas norteamericanas de éxito introducen la noción precisa del *box-office*. "Hasta ahora –declara Kurtz en 1926– la película alemana consistía esencialmente en un contenido dramático y el desarrollo de caracteres fuertes y acciones apasionadas; el guión apuntaba a dramas cuyas peripecias de desenlace catastrófico ampliaban los sentimientos debatidos. En el extranjero, cuando se trata de definir al cine alemán, reaparece siempre la palabra 'analítico'. En el momento actual, el contacto entre el cine norteamericano y el alemán permitirá a éste desembarazarse de ese *prestissimo* [¡sic!] de acontecimientos sucesivos, para establecer entre la acción y el desarrollo de los caracteres relaciones más armoniosas".

¿Es necesario considerar que esta explicación revela el secreto del destino del cine alemán de corte artístico, al renunciar deliberadamente a todo aquello que, precisamente, constituía su valor?

Durante los últimos años del cine mudo, la imagen tratada según las reglas del famoso claroscuro todavía ofrece matices, pero el cine sonoro revela cruelmente la mediocridad de la producción corriente, ya que la palabra traiciona el misterio de los gestos. ¿Será preciso atribuir a la estilización integral del estilo expresionista el hecho de que el arte cinematográfico haya sido perjudicado en Alemania más que en ninguna otra parte por el advenimiento del cine sonoro? El velo de la *"Stimmung"* se ha desgarrado sin remisión.

Si *Alraune* o La *mandrágora* de Galeen, película muda de 1928 es tan superior a *La mandrágora* de 1930, película sonora de Richard Oswald, no se debe exclusivamente al mayor talento de Galeen: *La mandrágora* muda se beneficia con el silencio, que mantiene intacta la tensión de un tema esencialmente fantástico. Sin embargo la película de Galeen, realizada en un período de declinación, no tiene la calidad de *El estudiante de Praga*, realizada por el mismo director en 1926, cuando todavía estaba dominado por la visión expresionista. En 1928 los cineastas alemanes ya no se atreven a entregarse de lleno a lo fantástico, y los elementos de la "nueva objetividad" perturban la unidad de un film como *La mandrágora*.

Pero lo que parece infranqueable es sobre todo el abismo existente entre la versión muda y la versión hablada de un tema así; un director de la calidad de Robison no obtiene otra cosa que un fracaso al rodar en 1936 la tercera versión de *El estudiante de Praga*.

El film sonoro alemán debió superar dificultades técnicas que no existieron para el cine de los países latinos: el uso frecuente de sonidos sibilantes y dobles consonantes daba lugar a deformaciones que, en un primer momento, parecieron irremediables. Cuando Dita Parlo pronunció en una de las primeras películas habladas, *Melodía del cora-*

zón (1929), de Hanns Schwartz, la palabra *"Pferd"*, todo el auditorio estalló en una carcajada y los críticos cinematográficos se sentaron a escribir artículos para declarar que el cine sonoro no tenía porvenir. Y aun después de que hubieran sido controladas las primeras imperfecciones, la hermosa lengua de Hölderlin y Rilke pareció dura, efecto que sólo los dialectos de la Alemania del sur o la expresión más dulce de los austríacos pudieron atenuar –el éxito de las películas en el extranjero, donde *Mascarada* (1934), *Episodio* (1935), *Opereta* (1940) se presentaron a sala llena, sin hablar de las películas musicales vienesas como *La sinfonía inconclusa* (1933) y *Dreimaderlhaus* (1936) se debió en parte a la dulzura del dialecto austríaco–. En el film alemán, la pronunciación deliberadamente machacante de la época hitlerista acentuó la cortante sonoridad de las palabras.

La sincronización de una película muda consigue por lo general un resultado lamentable: *El infierno del Piz Palü*, rodada en 1929 por Arnold Fanck en colaboración con G. W. Pabst, y sonorizada en 1935, es un ejemplo de ello. Pero el sonido no resulta sin embargo tan inadecuado como en las películas de paisajes de montaña de la primera época del sonoro. ¿Es porque muchos planos de estas películas se rodaron mudos a causa de las dificultades técnicas de los exteriores? Esa impresión resulta quizás acrecentada por cuanto el diálogo revela de forma más tangible que los subtítulos los desacuerdos que surgen fatalmente cuando las imágenes naturales están al servicio de un argumento donde el autor no ha sabido refrenar los impulsos melodramáticos, cosa que ocurre en la mayor parte de las películas de montaña, aun cuando se trate de un autor de la talla de Béla Bálazs, guionista de *La luz azul*. En esta película rodada por Leni Riefenstahl en 1932, el sonido parece a menudo superponerse a los más hermosos planos logrados por Schneeberger,

el antiguo cameraman de Fanck, y los balidos de cabras y ovejas echan a perder la fuerza de la imagen.

Por lo demás, para la película de Leni Riefenstahl como para todos los films de montaña de Fanck, la frescura y la espontaneidad de las tomas al aire libre quedan seriamente perjudicadas por esos planos demasiado perfectos que se rodaban en estudio cuando se trataba de ascensiones muy difíciles o de acrobacias peligrosas: se filmaban en escenarios de sal y polvo blanco que representaban la nieve y el hielo.

La gruta de *La luz azul,* evocación del modelo de *La montaña sagrada* (1927), de Fanck, no tiene en modo alguno la misma razón de ser en esa película concebida para exteriores auténticos que la caverna de Alberico, por ejemplo, en el cuadro legendario de *Los Nibelungos*.

Tan pronto como los cineastas alemanes se hayan habituado al milagro del sonido inscripto en la película, abandonarán toda búsqueda de efectos sonoros. En 1929 Dupont intenta todavía, en *Atlantic*, plasmar el naufragio del barco mediante ruidos entre bambalinas, gritos en las más diversas lenguas mezclándose con el lamento de las sirenas y los sonidos de la orquesta y las campanas, mientras cesa bruscamente el trepidar de los motores. El mismo año, en *Melodía del mundo*, Walter Ruttman busca realzar con el sonido la plástica de sus imágenes, pero lo cierto es que su obra no es más que una película sonorizada mediante el agregado de la música de Wolfgang Zeller y algunos ruidos naturales. (¿Se sabe que en esa época Ruttman soñaba con una película compuesta únicamente por un montaje de sonidos y *sin imágenes,* y que incluso la realizó?)

En 1931, Kurt Bernhardt presentó en *El hombre que asesinó* el fondo de una calle desierta, de noche, con el diálogo de dos personajes instalados en una terraza mezclándose al sonido de pasos que se perdían a medida que el

transeúnte se alejaba. Y ese mismo año, en *Adiós*, Robert Siodmak mostraba el rincón de una habitación cualquiera, donde la presencia de una pareja abrazada en el lecho se delataba únicamente por algunas palabras de amor.

Sternberg sólo había rodado una película sonora antes de *El ángel azul*, pero en los estudios norteamericanos había aprendido a servirse del sonido de manera más eficaz que los realizadores alemanes de la época: es de hacer notar el juego de las puertas, de donde escapan al abrirse jirones de risas, de canciones. (En ese momento inicial del cine sonoro, todavía no es muy hábil en el arte de utilizar los encadenamientos de sonidos y su *diminuendo* cuando las puertas se cierran.) Pero Sternberg supo mezclar al claroscuro alemán un impresionismo chispeante, enceguecedor, y un erotismo visual donde entran en juego las luces de la escena y las canciones de Marlene, que hacen estallar la tensión ambigua de la atmósfera.

Pabst, por su parte, se interesa demasiado en la imagen en sí como para captar de entrada el papel que puede corresponderle al sonido. En *Cuatro de infantería* (1930), así como en *La tragedia de la mina* (1931), elementos sonoros y planos a menudo muy hermosos se ven perjudicados por diálogos de una trivialidad aplastante. Pero queda siempre el éxito innegable de *La ópera de cuatro centavos* (1931). En el teatro, la obra de Bertolt Brecht había sido montada por Erich Engel (director teatral que luego realizó una serie de films insignificantes), en realidad bajo la dirección rígida y sin concesiones del mismo Brecht, que conservó de la experiencia expresionista frases tajantes y la ventaja de una estilización muy pura.

En su adaptación cinematográfica, Pabst edulcoró la *"Dreigroshenoper"* por doble apego al claroscuro y a la ambientación, primordialmente para complacer a un productor de vocación realista. Esto originó, por lo demás, un

sonado proceso por parte por Brecht y Kurt Weill. La ardiente sobriedad del original, empero, no pudo ser borrada del todo, especialmente si consideramos que casi todos los actores principales actuaron en el film. La elaboración plástica del diálogo, el ritmo punzante de las canciones, siguiendo las directivas de Brecht, componen una contraparte de lo visual donde Pabst reencontró el talento desplegado para *Lulú* en épocas del cine mudo.

Lang, seducido de inmediato por las posibilidades del sonido, arribó con toda naturalidad a contrapuntos visuales y sonoros. En *M. el vampiro negro* (1931), por ejemplo, cuando la sombra de Peter Lorre se proyecta sobre el cartel que promete una recompensa por la captura del asesino y éste se mantiene invisible al igual que la niñita, se oyen sus voces. El mismo efecto se da en la reunión de los ladrones, ya que sólo sus sombras aparecen en la pantalla mientras transcurre la conversación. En *Lilion*, rodada en 1933 en un estudio francés, Lang sólo nos muestra el reflejo en el agua de los dos compinches, a quienes se oye discutir el crimen. Los efectos de iluminación se mezclan con los del sonido en la persecución nocturna de *El testamento del doctor Mabuse* (1933); los faros exploran la vasta espesura que perforan de pronto los silbatos de los policías.

Paul Czinner trata de intensificar, con ayuda del diálogo, la atmósfera del "*Kammerspiel*": en *Ariana* (1931) y en *Melo* (1932) las palabras se convierten en sutiles intervalos entre las largas pausas "psicológicas" que solía imponer a sus películas mudas. Leontine Sagan, actriz teatral, dirigió admirablemente los diálogos de *Muchachas de uniforme* (1931): hace resaltar la inconsciente ingenuidad de las confidencias de internas en la intimidad del dormitorio, y el impulso amoroso que vibra en la voz quebrada de la adolescente –Hertha Thiele– en contrapunto con la voz de contralto de Dorothea Wieck. En *Anna y Elisabeth* (1933),

Franck Wysbar intentó a su vez expresar la emoción contenida; si bien eligió las mismas actrices, "que hablan corrientemente el lenguaje del corazón", como muy acertadamente ha dicho Paul Gilson, lo cierto es que no tuvo éxito.

Algunas escenas alegres de *Muchachas de uniforme* dan fe de la frescura que la palabra puede aportar a la imagen, así como la vivacidad del diálogo en *El hombre de la galera verde* (1931), rodada por Lamprecht, otorga ritmo a las peripecias de la persecución fantástica de un ladrón por una banda de muchachos.

Desgraciadamente, la llegada del sonoro desató la andanada sofocante de las *"Operetten"* y *"Musikfilme"* tales como *El camino del Paraíso* (1930), película de una pesadez agobiante y, desastre aún más grave, la de los *"Musikerfilme",* esas películas acerca de la vida amorosa de los compositores célebres, de corazón destrozado y con abundantes *lieder*. *La hostería del caballito blanco,* una opereta presentada en teatro por Erik Charell dentro del estilo propio y folklórico del Chatelet, había entusiasmado al público berlinés. Cuando rodó *El congreso baila* (1931) lo hizo dentro del mismo espíritu, el de las *"Ausstattungsrevuen",* es decir, revistas de gran espectáculo sin otra finalidad que el despliegue de decorados y vestuarios, y las imágenes de esa película influenciaron a toda la producción subsiguiente.

Sin embargo, *El congreso baila* no es el único responsable: los cineastas alemanes jugaron durante demasiado tiempo con el claroscuro como para que el film comercial no terminase por apoderarse de él para deteriorarlo. Ese peligro que ya era inminente en la época del cine mudo –*Nina Petrovna ha mentido* (1929) y *Rapsodia húngara* (1929), ambas de Hans Schwarz, son un ejemplo concluyente–, se agrava rápidamente con el cine sonoro. La Tobis, activa fabricación en serie del *day dream*, y la UFA, desplegando su fasto de estudio bien apuntalado en una época en que

los productores independientes viven aterrorizados por los gastos que demanda el sonoro, se sirve del todopoderoso lugar común para hacer juego con lo melodramático de la acción: ejemplo *La melodía del corazón* (1929). Aquí el claroscuro habitual ha cedido su lugar a un gris indeciso, que contribuye a provocar ese impresión de insipidez extrema. Lo mismo vale para *Lutero* (1928), de Hans Kyser y para *Juana de Arco* (1935), de Ucicky.

Esta perfección dulzona del "estilo UFA", a la que se vieron constreñidos operadores de calidad, caracteriza sobre todo a las películas seudo-históricas. El procedimiento introduce una nota falsa en todas las películas de época del Tercer Reich, desde *El judío Süss* (1940) y *Rembrandt* (1942) hasta *Paracelso* (1943), de Pabst, y *Tiefland* (1944), de Riefensthal. A pesar de algunos matices debidos al procedimiento Agfacolor en *Las aventuras del Barón de Münchhausen* (1943), el "estilo UFA" no ha cambiado, y ello ha sido también la causa del fracaso de la película posthitlerista de Pabst, *El proceso,* rodada en Austria en 1948.

Pero entendámonos: la tendencia antisemita de *El judío Süss* de Veit Harlan no interviene en mayor grado en la calidad puramente cinematográfica de la película que el filosemitismo en otras, se trate del film inglés *Jew Süss*, de *El proceso* o de *Casamiento en la sombra* (1947). Debemos intentar –aunque evidentemente es difícil– consider las películas del Tercer Reich de manera completamente objetiva, desde el punto de vista de la calidad y del estilo.

Fuera de las imágenes demasiado perfectas, se encuentran en *El judío Süss,* así como en *El gran rey* (1942), otra película de Harlan, los mismos defectos que en numerosas producciones históricas anteriores al nazismo. Los cineastas hacían de ellas vastos frescos estilizados o se abandonaban francamente a la anécdota sentimental, a menudo revelada ya en el título: *Napoleón y la pequeña lavandera* o *La hija*

de Napoleón. Waterloo (1929), de Karl Grune, oscila asimismo entre ese género anecdótico en que predomina la imagen moralizante y la epopeya grandilocuente. *Napoleón en Santa Helena* (1924), de Lupu Pick, y los numerosos films sobre Federico II, rodados por Czerepy, Froelich, Boese o Lamprecht, no pueden evitar la composición estática de figuras de cera.

En sus primeros discursos de los años 1933-34, Goebbels declara que el film alemán tiene como misión conquistar el mundo, convertirse en la vanguardia de las tropas nazis. Pide que se produzcan películas "de perfiles raciales tajantes", donde se muestren ambientes y hombres "tal como son en la realidad".

La *"Kraft durch Freude"* cierra las puertas a lo fantástico y al ensueño, y la ideología nazi no es la más indicada para crear una realidad que permita compensar esa falta.

Tan apegada como el film de época a la composición de bellas imágenes, la película social –incluso antes de la llegada del Tercer Reich– tampoco ha logrado liberarse del sentimentalismo y el simbolismo que agobiaban a *Rieles* y *La noche de San Silvestre*. No se ruedan impunemente, durante años, películas que transcurren en ambientes pobres fabricados en estudio; cuando por fin se sale a filmar a la calle, el estilo adquirido deja huellas indelebles.

La calle sin alegría, realizada en estudios, constituía el prototipo de lo "social decorativo" y de todas las *"Kaschemmen" y "Sittenfilme"* (películas de bandidos y de costumbres) que se rodarán con posterioridad. La explotación de lo que tiene de pintoresco la miseria, tendencia alemana por excelencia, ha sido la preocupación de todas las películas consideradas sociales, y hasta de otras más sinceras como *Los tejedores* de Zelnik. Las producciones

que se sitúan en la encrucijada entre lo fantástico y lo real, como *M. el vampiro negro*, siempre tendrán una intensidad y una fuerza que en vano se esforzarán por igualar películas como *El infierno de los pobres* (1929), de Phil Jutzi, rodada en las calles de Berlín, o *Del otro lado de la calle* (1929), de Leo Mittler, realizada en un rincón del puerto de Hamburgo.

La película de Phil Jutzi muestra la influencia que ejerció sobre los films sociales de la época *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. No porque se utilice el Luna Park de Berlín, el Freibad Wannsee o los obreros del asfalto que Phil Jutzi tomó prestados para *El infierno de los pobres*, como hiciera Joe May para *Asfalto*, sino porque en todas estas películas se reencuentra la preocupación por el detalle documental: la cámara que indaga la vida de gente común y los pequeños incidentes callejeros. *El infierno de los pobres* muestra claramente el defecto esencial de las películas que tratan de imitar a *Berlín*: mezclan lo documental y lo melodramático, y la calidad de las escenas documentales es a menudo tal que las huellas del "film de costumbres" se vuelven todavía más desagradables.

Hasta los intérpretes naufragan en esa confusión de géneros: el trabajo de la Baranovskaia es muy superior, dirigida por Pudovkin en *La madre,* que en *Así es la vida* (1929), rodada por Junghans en Praga. En el film soviético la desesperación se hace netamente perceptible en la vida desolada de una pieza, mientras que en la película de Junghans los objetos y las situaciones parecen preconcebidos. No, evidentemente así no es la vida.

¿No es significativo que Lamprecht filme películas llamadas *"Zillefilme"* –denominadas así por *"Zille"*, niño pobre alemán? Más convincente sin duda que *Alemania año cero*, de Rossellini, que ignora a la vez la lengua y la mentalidad alemanas, la película posthitlerista de Lamprecht

En algún lugar de Berlín (1946) deja traslucir esa eterna hesitación entre la noción de lo real y el sentimentalismo, confusión que impide seguir un camino hasta el fin.

En consecuencia, la película de la época nazi de hombres y ambientes "tal como son en la realidad" no difiere fundamentalmente de las precedentes; en lo que a estilo se refiere, *El joven hitlerista Quex* (1933) no está lejos de su antítesis política *Berlín-Alexanderplatz* (1931). Hasta hoy, la película social alemana, cualquiera sea su tinte o partido que la haya inspirado, nunca alcanzó la profunda humanidad de producciones como *El acorazado Potemkin*, *La infancia de Máximo Gorki* o *Ladrones de bicicletas*. Tampoco igualan a esas películas rusas o italianas producciones de la sinceridad de *Hombres el domingo,* realizada en 1928 por Robert Siodmak, o *Kuhle Wampe* (1932), rodada por Slatan Dudow en colaboración con Bertolt Brecht, donde la miseria de los desocupados se muestra con sobriedad documental, realzada por el ritmo del montaje y la fuerza de la música.

El triunfo de la voluntad, realizada por Leni Riefenstahl en 1935, que constituye una especie de documental "idealizado" para mayor gloria del Congreso del Partido Nazi en Nuremberg, está recargada de elementos de la vieja escuela alemana. Para comprender mejor esta obra-tipo del cine de propaganda, trataremos de desembarazarnos de la impresión de pesadilla que provocan algunos pasajes, en especial aquel en que Hitler en persona consagra los nuevos estandartes: ello conduce a un efecto de locura alucinante que, por otra parte, se encuentra en otros pasajes en que la psicosis de las masas, revelada por demostraciones visuales y sonoras, adquiere sencillamente el carácter de un estudio clínico.

En cuanto a la concepción artística del film, todos los elementos distintivos del arte cinematográfico alemán se

encuentran allí reunidos; así como en *Olimpia,* película que Leni Riefenstahl realizó en 1938, documental igualmente "idealizado" en honor de las Olimpíadas de Berlín de 1936, donde se detiene largamente en visiones nocturnas en que las antorchas desgarran las tinieblas y muy cerca de las llamas las banderas se tornan transparentes, en un apogeo del claroscuro. Al sol, busca las siluetas a contraluz, las sombras en movimiento de una columna en marcha, hombres rodeados de ese halo fosforescente que conocemos; y distinguimos la cabeza de Hitler, de pie en su automóvil, rodeada por una especie de aureola. Las masas que se agrupan en torno al Führer, con el brazo levantado en un paralelismo estudiado, se asemejan a las de los cineastas al estilo Reinhardt. Un mar de banderas y astas ondula como un campo de trigo maduro; el cuerpo humano se hace ornamento y las columnas captadas desde arriba como los guerreros de *Sigfrido*, se transforman de pronto en visión confusa, como la multitud vista por el acróbata en *Variété*.

Está también el empleo frecuente del primer plano, que confiere a los menores objetos proporciones gigantescas; las manos de los agentes de policía anudadas delante de sus cinturones orlados de balas, adquieren el aspecto de una empalizada capaz de contener el avance de gigantes. El hombre se convierte en estatua (Kracauer ya había señalado el parecido entre los tocadores de cuerno y los que se destacan "arquitectónicamente" sobre el fondo de *Los Nibelungos*). Los rostros en primer plano parecen esculpidos en granito, con sus vastas superficies modeladas y un mentón escultural que nada tiene en común con el rostro humano. De allí se desprende la misma impresión de vacío y hastío que se experimentaba ante las estatuas colosales erigidas por el más renombrado escultor del Tercer Reich, Arnold Brecker. Siendo el objetivo final de la *Kultur* alemana el "monumentalismo", tal como lo proclamaba Langbehn, el famoso "Rembrandt

alemán", la vulgaridad ampulosa es inevitable y el arte oficial seguirá sirviéndose siempre de ese molde común para lo heroico. Se llega fatalmente al reinado de los falsos valores, de lo teatral, de un arte relamido semejante al que predominó en toda la producción del Tercer Reich.

Si en *Olimpia* los primeros planos son menos chocantes es porque en un film consagrado a los deportes, a las proezas de cuerpos armoniosos, el culto del héroe no está fuera de lugar. El mérito de algunos planos admirables de esta película ¿corresponde al ojo de Leni Riefenstahl o al enorme talento de su cameraman, Hans Ertl? Él es quien registra el dinamismo de una actitud, la pasión que anima la hazaña deportiva: un cuerpo tomado desde abajo espera el *start*, un salto tomado en acción se despliega –diagonal victoriosa– sobre la extensión del cuadro, todas esas masas oblicuas destruyen la sintaxis de las dos dimensiones cinematográficas, surgen de la imagen plana, hacen estallar la pantalla. Llega a suceder que uno de esos campeones bronceados produzca el efecto de esa grandiosa melopea del cuerpo que Murnau entonó en *Tabú*. Pero desgraciadamente muchas veces estamos más cerca de los procedimientos que predominan en *Caminos hacia la fuerza y la belleza* (1925), donde la UFA había prodigado los habituales clisés de aviso publicitario eugenésico.

¿Qué ha quedado del deseo de representar lo real, como al menos lo intentaron Dudow, Pieel Jutzi, Junghans antes de la era hitlerista? Sabemos que Dudow, el mejor dotado, retomó su esfuerzo, pero las películas alemanas recientes nos resultan poco conocidas como para arriesgar una conclusión. ¿Qué hay de valioso en la película de Helmut Käutner *In Jenen Tagen* (1947), de la que se habla tan bien? (De este director se han conocido *Luces en la noche*, película

hábil, y *Der Apfel ist ab*, cuyos decorados seudo-expresionistas recuerdan, ay, los de *La gata de montaña,* vieja película de Lubitsch). *Woyzzeck* (1948) de Klaren, argumentista de películas comerciales, no parece ser más que una estilización pintoresca del violento drama de Büchner y, en suma, un intento retrasado de expresionismo, sin mayor razón de ser. En *Balada berlinesa* (1948), R. Stemmle vuelve al claroscuro, pero lo hace para servirse de él de manera muy superficial y con el viejo tema de la evasión esquizoide.

Con mayor claridad se nos presenta otro cineasta alemán, Wolfgang Staudte: sin ninguna ambigüedad, sin el despliegue de impedimenta simbólica (que tanto repugna en *La balada de Berlín* y de la que no se libra *Los asesinos están entre nosotros* (1946), también de Staudte), en *Rotación* (1949) nos muestra al alemán medio apresado por el engranaje nazi.

Conviene preguntarse con absoluta justicia si todo el talento que había en Alemania ha sido utilizado. ¿Filma en la actualidad Carl Koch, cuya *Tosca* filmada en Italia con guión de Jean Renoir estaba admirablemente desprovista de toda huella de ópera filmada y mezclaba un auténtico claroscuro a los grandes planos arquitectónicos, evocando el antiguo estilo ruso? Parecían poder fundarse en él algunas esperanzas.

Los estudiantes alemanes que viajan por Francia confiesan profundamente desilusionados que ninguna de las dos Alemanias está en condiciones de crear obras cinematográficas de envergadura, que recuerden aunque sea de lejos las producciones de la gran época. Wolf Dietrich Schnurre, en su escrito "Salvación del film alemán" reprocha a los cineastas de su país la tendencia a mostrarse grandilocuentes y sentimentales, y condena toda la producción de estos últimos años.

¿Pueden comprender los alemanes el alcance de una película de ese origen cuya calidad recuerda a las mejores producciones de la época 1930-32? *Der Verlorene* (*El perdido*) (1951) de Peter Lorre, notable actor de *M. el vampiro negro,* no ostenta la menor huella de esas mediocres tentativas de reanudar la labor de la época prenazi. Si bien en algunos aspectos se acerca a *M. el vampiro negro*, y si bien la obsesión del crimen y la atmósfera trágicamente tensa recuerdan la vieja película de Lang, no por ello deja Lorre de seguir una inspiración muy personal. Lorre ha madurado, su físico se ha afinado al mismo tiempo que su arte, sabe evitar el falso patetismo y dotar de total sentido a los silencios. El argumento debe mucho a su sutileza: el poder de sugestión de esta película se produce mediante efectos que siempre se originan en la situación. En cierto modo se lee entre líneas; la derrota nazi que se hace sentir por doquier desde 1943 sólo aparece en algunos incidentes menudos, en frases deslizadas al azar. Para mostrar el reinado del Tercer Reich, muchos directores consideran necesario presentar resistencias en profusión y gente que clama "Heil Hitler", o escenas de torturas. Aquí no hay nada de eso: el nazi que desempeña un papel importante en el film está completamente definido por su manera de ser, su risa, su lenguaje, y sólo será visto en una ocasión en la actitud extrema de matar. Es todo. Tampoco hay necesidad de recurrir a las ruinas de Hamburgo para obtener un decorado pintoresco: una sola vez la cámara registra una casa en ruinas y ese plano es necesario, está absolutamente integrado a la acción.

Esta manera de abordar un tema, este tacto para decirlo todo –que se había buscado durante veinte años–, se encuentra todo el tiempo aquí, tanto en el diálogo como en la interpretación. No hay ninguna falla, ningún elemento que choque, ningún falso valor. El montaje atestigua asimismo esas cualidades recuperadas: los *flashback* que evocan los

incidentes de 1943 se intercalan a la acción con perfecta lógica y sobriedad.

En consecuencia, es lícito preguntarse si el porvenir del cine alemán es tan sombrío como lo pintan los mismos alemanes. Sin duda, debe esperarse que los futuros cineastas no tomen como modelo películas como *La balada de Berlín*, y que desaparezca la ironía fácil, el excesivo lamentarse de la propia desgracia, así como el amor por el claroscuro de clisé, cuya explotación debe resultar tan tentadora para una generación que crece en un decorado de ruinas auténticas. *Der Verlorene*, de Lorre, está allí; es de desear que el cine alemán del porvenir sepa hacerle justicia.

La autora rinde especial gratitud a la memoria de Jean-Georges Auriol, por el aliento que le prodigó tan amablemente desde la aparición de la "Revue du Cinéma", en 1947, tentándola a escribir artículos sobre cine alemán, idea que permitió dar forma a este libro.

Agradece al señor Lavies, del *Institut für deutsche Filmkunde*, Wiesbaden-Biebrich, que tuvo la gentileza de acercarke el montaje de *San Silvestre*.

La autora agradece igualmente a Alice Jahier por su comprensiva adaptación del texto original escrito en francés, del que supo eliminar muchos germanismos y conservar los matices.

Agradece finalmente a Henri Langlois, fundador y director de la Cinemateca Francesa y del Museo del Cine, cuya admirable iniciativa de exhibir películas clásicas del cine internacional le ha dado la posibilidad de volver a ver muchas realizaciones de la gran época del cine alemán.

INDICE DE IMÁGENES

Pg. 12: *El ángel azul*, Joseph von Sternberg, 1930.

Pg. 20: *El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919.

Pg. 32: *El Golem*, Paul Wegener, 1920.

Pg. 42: *Madame Dubarry*, Ernst Lubitsch, 1919.

Pg. 52: *Las tres luces*, Fritz Lang, 1921.

Pg.58: *Nosferatu, una sinfonía del horror*, F.W. Murnau, 1922.

Pg. 74: *El gabinete de las figuras de cera*, Paul Leni, 1924.

Pg. 84: *M. el vampiro negro*, Fritz Lang, 1931.

Pg. 96: *Los Nibelungos*, Fritz Lang, 1923-24.

Pg. 108: *El tesoro*, G.W. Pabst, 1923.

Pg. 130: *La última carcajada*, F.W. Murnau, 1924.

Pg. 114: *Rieles*, Lupu Pick, 1921.

Pg. 142: *Metrópolis*, Fritz Lang, 1926.

Pg. 150: *La calle*, Karl Grüne, 1923.

Pg. 162: *Tartufo*, F.W. Murnau, 1925.

Pg. 170: Variété, E.A. Dupont, 1925.

Pg. 178: *Fausto*, F.W. Murnau, 1926.

Pg. 186: *Lulú* o *La caja de Pandora*, G.W. Pabst, 1929.

Pg. 194: *La luz azul*, Leni Riefenstahl, 1932.

ÍNDICE

Prefacio
9

Predisposición de los alemanes para el expresionismo
11

Génesis del film expresionista
19

Magia de la luz. La penumbra
31

Lubitsch y las películas de época
41

Lo fantástico estilizado. La "magia" de laboratorio
51

Las sinfonías del horror
57

Hacia un expresionismo decorativo
73

El mundo de las sombras y los espejos
83

Interiores y paisajes del estudio
95

Iniciación expresionista de un director "realista"
107

El "Kammerspielfilm" y el espíritu del cine alemán
113

Murnau y el "*Kammerspielfilm*"
129

El manejo de las multitudes
141

Las tragedias de la calle. Lo social decorativo
149

La evolución del film de época
161

El ojo de la cámara en E. A. Dupont
169

El apogeo del claroscuro
177

Pabst y el Milagro de Louise Brooks
185

La decadencia del film alemán
193

el cuenco de plata

Extraterritorial

BATAILLE, G.: *Charlotte d´Ingerville y otros relatos eróticos*
COPI: *La ciudad de las ratas* (2º edición)
COPI: *La guerra de las mariconas*
COPI: *Teatro 1*
COPI: *Teatro 2*
COPI: *Los pollos no tienen sillas*
DARRIEUSSECQ, M.: *Zoo*
DES FORÊTS, LOUIS-RENÉ: *La habitación de los niños*
DES FORÊTS, LOUIS-RENÉ: *Paso a paso hasta el último*
DURAS, M.: *India Song - La música* (2ª edición aumentada)
DURAS, M.: *El navío Night - Aurelia Steiner*
DURAS, M.: *El cine Edén*
DURAS, M.: *La lluvia de verano*
GADENNE, P.: *Escenas en el castillo*
GOMBROWICZ, W.: *El casamiento*
JAMES, H.: *La protesta*
JAMES, H.: *La otra casa* (2ª edición)
JAMES, H.: *La vida privada y otros relatos*
JAMES, H.: *La lección del maestro y otros relatos*
JAMES, H.: *Las alas de la paloma*
JAMES, H.: *Lo que Maisie sabía*
JAMES, H.: *La princesa Casamassima*
JAMES, H.: *Otra vuelta de tuerca*
LAWRENCE, D. H.: *Inglaterra, mi Inglaterra y otras historias de amor*
LE CLÉZIO, J. M. G.: *Urania* (2ª edición)
MODIANO, P.: *Primavera de perros / Flores de ruinas*
PASOLINI, P. P.: *Pasiones heréticas* (2ª edición aumentada)
PASOLINI, P. P.: *La Divina Mímesis*
QUIGNARD, P.: *Albucius*
QUIGNARD, P.: *La barca silenciosa - Último Reino VI*
QUIGNARD, P.: *Los desarzonados - Último Reino VII*
SACHER-MASOCH, L.: *El amor de Platón*
SACHER-MASOCH, L.: *Don Juan de Kolomea*
SACHER-MASOCH, L.: *La Venus de las pieles*
SACHER-MASOCH, L.: *La madre de Dios*
SOLLERS, PH.: *Una vida divina*

WOOLF, VIRGINIA: *Freshwater y textos breves sobre teatro*
WOOLF, VIRGINIA: *Un cuarto propio*

Extraterritorial/ cine

BALÁZS, B.: *El hombre visible, o la cultura del cine*
HERZOG, W.: *Manual de supervivencia*
RANCIÈRE, J.: *Bela Tarr. Después del final*
ROSSET, C.: *Reflexiones sobre cine*

Latinoamericana

BIANCO, J.: *Las ratas - Sombras suele vestir*
DE CAMPOS, H.: *Brasil transamericano*
DI GIORGIO, M.: *La flor de lis* (4ª edición)
DI GIORGIO, M.: *Misales* (2ª edición)
DI GIORGIO, M.: *Camino de las pedrerías* (2ª edición)
DI GIORGIO, M.: *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas*
DI GIORGIO, M.: *No develarás el misterio*
ECHAVARREN, R.: *El diablo en el pelo*
FONSECA, R.: *El collar del perro*
GALLARDO, S.: *Eisejuaz*
GONZÁLEZ BERMEJO, E.: *Revelaciones de un cronopio - Cortázar*
GONZÁLEZ SUÁREZ, M.: *La sombra del sol*
HERNÁNDEZ, F.: *Las Hortensias y otros relatos* (5ª edición)
HERNÁNDEZ, F.: *Los libros sin tapas* (2ª edición)
LISPECTOR, C.: *La pasión según G.H.* (2ª edición)
LISPECTOR, C.: *Agua Viva* (3ª edición)
LISPECTOR, C.: *Lazos de familia* (2ª edición)
LISPECTOR, C.: *Para no olvidar*
LISPECTOR, C.: *Felicidad clandestina*
LISPECTOR, C.: *Cerca del corazón salvaje*
LISPECTOR, C.: *La manzana en lo oscuro*
LISPECTOR, C.: *Dónde estuviste de noche*
G. MISTRAL- V. OCAMPO: *Esta América nuestra.* Correspondencia 1926-1956
PUIG, M.: *Un destino melodramático*
PUIG, M.: *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*
SOMERS, A.: *La mujer desnuda* (2ª edición)
SOMERS, A.: *La rebelión de la flor*
SOMERS, A.: *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*
SOMERS, A.: *Viaje al corazón del día*
SOMERS, A.: *Un retrato para Dickens*

Teoría y Ensayo

ALLOUCH, J: *La sombra de tu perro* (2ª edición)
ALLOUCH, J: *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca* (2ª edición)
ALLOUCH, J: *El psicoanálisis ¿es un ejercicio espiritual?* (2ª edición)
ALLOUCH, J: *Marguerite o la Aimée de Lacan*
ALLOUCH, J: *Contra la eternidad. Ogawa, Mallarmé, Lacan*
ALLOUCH, J: *El amor Lacan*
ALLOUCH, J: *Prisioneros del gran Otro - La injerencia divina I*
ALTINI, C.: *La fábrica de la soberanía. Maquiavelo, Hobbes, Spinoza*
ASSANDRI, J.: *Entre Bataille y Lacan: ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*
BATAILLE - LEIRIS: *Intercambios y correspondencias*. Ensayos / Cartas / Diarios
BENJAMIN, W.: *Ensayos escogidos* (2ª edición)
BENJAMIN, W.: *Denkbilder. Epifanías en viaje*
BERSANI, L.: *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*
BODEI, R.: *Destinos personales. La era de la colonización de las conciencias*
BONNEFOY, Y.: *Lugares y destinos de la imagen*
CAMPIONI, G.: *Nietzsche y el espíritu latino*
DACHET, F.: *¿La inocencia violada? Sobre el caso Hans de Freud*
GEBLESCO, É.: *Diario de mi control con Lacan*
GOMBROWICZ, R.: *Gombrowicz en Argentina*
JULLIEN, F.: *Cinco conceptos propuestos al psicoanálisis*
LE GAUFEY, G.: *El notodo de Lacan*. (3ª edición)
LE GAUFEY, G.: *El sujeto según Lacan*
LE GAUFEY, G.: *El objeto a de Lacan*
LORAUX, N.: *Mito y política en Atenas*
MARINELLI, L. Y MAYER, A.: *Soñar con Freud*
MURENA, H. A.: *La metáfora y lo sagrado*
QUIGNARD, P.: *Retórica especulativa* (2ª edición)
QUIGNARD, P.: *El odio a la música*
RICHEBÄCHER, S.: *Sabina Spielrein. De Jung a Freud*
RIEDER - VOIGT: *Sidonie Csillag, la joven homosexual de Freud* (2ª edición)
ROSSET, C.: *La filosofía trágica*
ROSSET, C.: *El mundo y sus remedios*
ROSSET, C.: *Schopenhauer, filósofo del absurdo*
SHÛZÔ, K.: *La estructura del* iki – *Reflexiones sobre el gusto japonés*
TIN, L.-G.: *La invención de la cultura heterosexual*
VALERY, P.: *De Poe a Mallarmé. Ensayos de poética y estética*
WEIL, S.: *Sobre la ciencia*
WEIL, S.: *La condición obrera*

El libertino erudito

Accetto, T.: *La disimulación honesta*
Anónimo clandestino: *Tratado de los tres impostores* (2ª edición)
Campanella, T.: *Apología de Galileo*
D'Holbach, B.: *Historia crítica de Jesucristo*
Diderot, D.: *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*
La Mettrie, J. O.: *Discurso sobre la felicidad* (2ª edición)
La Mothe Le Vayer, F.: *Diálogos del escéptico*
Hume, D.: *Sobre las falsas creencias* (2ª edición)
Meslier, J.: *Testamento de un cura ateo*
Swift, J.: *Una modesta proposición*
Van den Enden, F.: *Libertad política y Estado*
Vanini, G. C.: *Sobre los maravillosos secretos de la naturaleza*
Voltaire: *La usurpación de los papas y otros escritos*

Hojas del Arca

Bayle, P.: *Diccionario histórico y crítico*
Erasmo: *Reflexiones sobre el libre albedrío*

Cuadernos de plata

Foucault, M.: *¿Qué es un autor?*
Spivak, G. Ch.: *¿Puede hablar el subalterno?*
Métraux, A.: *Antropofagia y cultura*
Benjamin, W.: *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*
Sarduy, S.: *El barroco y el neobarroco*
Mukarovski, J.: *Forma, función y valor estéticos como hechos sociales*
Marcuse, H.: *El carácter afirmativo de la cultura*

Crónicas

Alsina Thevenet, H.: *Historias de películas* (2ª edición)
Cicco: *Yo fui un porno star y otras crónicas de lujuria y demencia*
Gillespi: *Blow! De trompetas y trompetistas*

LINK, D.: *Textos de ocasión*
SYMNS, E.: *Big Bad City*
SYMNS, E.: *La vida es un bar*
SYMNS, E.: *En busca del asesino*
SYMNS, E.: *El señor de los venenos* (4ª edición aumentada)
SYMNS, E.: *Cerdos & Peces. Lo mejor.* (2ª edición)

Biblioteca Juan Filloy

La Purga (2ª edición)
Gentuza (2ª edición)
Vil & vil – La gata parida
Karcino: tratado de palindromía
Caterva (3ª edición)
Yo, yo y yo – Monodiálogos paranoicos (2ª edición)
Periplo
Aquende
Mujeres
–¡Estafen!
Op Oloop
La potra - Estancia "Los capitanejos"

Nueva narrativa

BUTTI, E.: *El novio*
GARCÍA LAO, F.: *Muerta de hambre* (2ª edición)
GARCÍA LAO, F.: *La perfecta otra cosa*
GARCÍA LAO, F.: *La piel dura*
LINK, D.: *La ansiedad*
LIPCOVICH, P.: *Muñecos Chicos*
LIPCOVICH, P.: *Unas polillas*
LIPCOVICH, P.: *Desnichadores*
LÓPEZ BRUSA, E.: *La yugoslava*
MUSLIP, E.: *Plaza Irlanda*
PRON, P.: *Una puta mierda*
TORRES, M.: *Jugar en noche oscura*

De próxima aparición:

Extraterritorial

Artaud, A.: *Para terminar con el juicio de dios*
Burroughs, W.: *The Job. Entrevistas con William Burroughs*
Quignard, P.: *Los desarzonados*
Wolf, Ch.: *Casandra*

Extraterritorial/ cine

Cieutat, M. y Rouyer , Ph.: *Haneke por Haneke*
Duras, M.: *Nathalie Granger – La mujer del Ganges*

Teoría y Ensayo

Jankélévitch, V.: *La ironía*
Levi-Strauss, C.: *La mirada distante*
Sollers, Ph.: *Discurso Perfecto. Ensayos sobre arte y literatura*

Comics

Copi: *La mujer sentada*
Copi: *Las viejas putas*
Hernández, F.: *Las Hortensias*. Ilustrado por Renzo Vayra